



7.9.2015

راينر ماريا ريلكه

# «سونيتات إلى أورفيوس»

يسبقه

## «مراثي دوينو» وقصائد أخرى



ترجمها عن الألمانية وقدم لها

كاظم جهاد

راينر ماريا ريلكه

# «سونيتات إلى أورفيوس»

يسبقه

## «مراثي دوينو» وقصائد أخرى

ترجمها عن الألمانية وقدم لها

كاظم جهاد

وضع حواشيها ومهد لها بدراسة

غيرالد شتيغ

منشورات الجمل

كلمة  KALIMA



راینر ماریا ریلکه:

«سونیتات الی اورفیوس، یسبقة «مراثی دوینو، وقصائد أخرى



*mohamed khatab*

جميع الحقوق محفوظة للناشر **Al-Kamel** ومنشورات الجمل

الطبعة الأولى ٢٠٠٩

كلمة: ص.ب ٢٢٨٠ أبو ظبي، أ.ع.م

هاتف +٩٧١ ٢ ٦٣١٤٤٨٥ فاكس +٩٧١ ٢ ٦٣١٤٤٦٢

منشورات الجمل، بغداد - بيروت ٢٠٠٩

تلفون وفاكس: ٦٦٨١١٨ - ٠١ - ٠٠٩٦١

ص.ب: ٥٤٣٨ - ١١٣ بيروت - لبنان

راينر ماريا ريلكه: «سونيتات إلى أورفيوس» يسبقه «مراثي دوينو» وقصائد أخرى

ترجمها عن الألمانية وقدم لها: كاظم جهاد

وضع حواشيها ومهد لها بدراسة: غيرالد شتيف

**Rainer Maria Rilke: Die Gedichte - 3 -**

(Die zu Lebzeiten auf Deutsch veröffentlichten Gedichtbände)

Übersetzung und Einleitung von Kadhim Jihad Hassan

Notizen und Fußnoten nach Gerald Stieg adaptiert vom Übersetzer

© Al-Kamel Verlag 2009

Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany

[www.al-kamel.de](http://www.al-kamel.de)

E-Mail: [info@al-kamel.de](mailto:info@al-kamel.de)

## تنويهات لا بدّ منها

هنا الجزء الثالث من ترجمة المجموعات الشعرية الكاملة التي أصدرها بالألمانية الشاعر النمساوي راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke (١٨٧٥ - ١٩٢٦) وأشرف على طبعها بنفسه.

يبدأ هذا الجزء بالقسم الثاني من مجموعة «قصائد جديدة»، وكان حرصنا، أنا وناشري هذا العمل، على توزيع مجموعات الشاعر هذه على ثلاثة أجزاء متقاربة في عدد الصفحات قد اضطررنا إلى وضع القسم الأول من المجموعة المذكورة في الجزء السابق. وكما نوهنا به في مطلع الجزء الثاني، فإنّ الاستقلال الثام بين هذين القسمين، الذي يجعل منهما مجموعتين متميزتين ومتكافلتين في الألوان ذاته، يجزّد هذا الترتيب من أيّ أثر سلبيّ على قراءتهما.

للإحاطة بالسياق الذي ولدت فيه الأشعار المتضمنة في هذا الجزء وبمكانها من مجمل إبداع الشاعر، ينبغي الرجوع إلى الدراسة الموسّعة التي وضعها جيرالد شتيغ Gerald Stieg لمجموعات ريلكه الشعرية، والتي تنصّدّ الجزء الأول من هذا الدّيوان. على أنّ الحواشي المرفقة بهذا الجزء تساهم هي أيضاً في إحلال القصائد المترجمة هنا في السياق الكليّ لآثار الشاعر.

كلّ الحواشي غير الموقّعة في هذا الكتاب هي لغيرالد شتيغ، آتية من نشرته لآثار ريلكه الشعرية في سلسلة لا بلاياد La Pléiade الفرنسية، صغتها أنا بالعربية، مكثفاً إيّاها تارةً وموضّحاً إيّاها تارةً أخرى. وعندما أضع من عندي حاشية أو إضافة إلى حاشية، فلأنني أصرّح بذلك تمييزاً لإسهامة الشارح عن عمل المترجم.

كاظم جهاد

# قصائد جديدة

## [القسم الثاني]

إلى صديقي الكبير أوغست رودان<sup>(١)</sup>

---

(١) وضعه ريلكه بالفرنسية: «A mon grand ami Auguste Rodin»، وكان نصّ الإهداء أطول ويتضمّن سلسلة من الإطراءات على التحات الكبير. إلّا أنّ ريلكه اختصره نزولاً عند رأي ناشره كينبيرغ Kippenberg الذي كان يرى في اجتماع الألمانية والفرنسية ما قد يُلبّل القراء. فاختصر ريلكه الإهداء، متمسكاً مع ذلك بصيغته الفرنسية، معلّلاً بذلك بكون الشّهدى إليه لا يعرف أية لغة سوى الفرنسية. صدر هذا القسم في تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٨ ويقصم مائة وست قصائد كتبها ريلكه بين ٢٦ كانون الثاني/يناير ١٩٠٧ و٢ آب/أغسطس ١٩٠٨. بخصوص تطوّر شعرية ريلكه بالقياس إلى القسم السابق من هذه المجموعة، أنظر الصفحات المخصصة لـ «قصائد جديدة» في تصدير الديوان.





## تمثال نصفي قديم لأبولو<sup>(١)</sup>

رأسه الرائع حيث كانت عيناه  
تضجَانِ بؤبؤيهما لم نعرفه،  
لكن صدره ما برح يأتلق كشمعدان،  
ونظرتُه، المنقلبة إلى الداخل،

(١) كتب ريلكه هذه القصيدة بيارس في مطلع صيف ١٩٠٨، وهي بمثابة مُقابل أو مُعادل لقصيدته «أبولو القديم» التي دسّن بها القسم الأول من «قصائد جديدة». يصف في هذه القصيدة على طريقته تمثالاً نصفيّاً لرجل شاب، أي للنصف الأعلى من جسمه فقط، وهو نمط من التماثيل شائع. وثمة إجماع على أن الشاعر يستلهم هنا تمثالاً شهيراً ومعرضاً في اللوفر يُدعى «تمثال مبلتوس النصفي» لأنه عُثِرَ عليه في مدينة مبلتوس Mieltos اليونانية. سوى أن التمثال النصفي يفتقر هنا إلى الرأس والذراعين، وقد سلمت ساقه اليمنى التي تنتهي في التمثال عند الركبة في حين اختفت الساق اليسرى. قراءة ريلكه، كما سيرى القارئ، تركز على الصدر والحوض ومن خلالهما تعيد ابتكار الأجزاء الغائبة من الجسد الذي يصوّره التمثال. هذا هو قلب المنظورات الأول الذي يمارسه ريلكه. أما القلب الثاني والأهم، فيكمن في كونه وضع وصف التمثال على «لسان» هيأته الباقية، فالتمثال يعيد خلق ذاته، ثم أن الناظر إلى التمثال مخاطب ومنظور إليه. وذلك إلى حد أن القصيدة تنتهي بالعبارة الشهيرة التي ينطق بها «الشيء» نفسه مخاطباً مُشاهده: «ينبغي أن تغَيّر حياتك». فكما تجتذب نظرة الحيوان في قصيدة «النجمية» (في القسم الأول من هذه المجموعة) مُراقبها إلى حالة أقرب ما تكون إلى الشطّح الصوفي، يستغور التمثال الناقص هنا دواخل مُشاهده ويمارس عليها تحويلاً. ويرى غيرالد شتيغ في حاشيته التي لم أبدأ هنا بعرضها لاضطراري إلى التعريف بالتمثال الذي تعيد هذه القصيدة ابتكاره أن «عبارة الختام هذه «ينبغي أن تغَيّر حياتك» لا تحمل أية شحنة «عراقية» (من العرافة)، بل إن «هذا الإلزام بالتغَيّر هو نوع من تحدّ تطلقه ميتافيزيقا الفنان بوجه فكرة التوبة المسيحية». ويضيف شتيغ: «إن صدر التمثال، العاري والذي اختفى مركزه المتمثل في آلة الجنس، يتحوّل هنا إلى عين كونية تحل محلّ النظرة المسيحية الراصدة للخطيئة، والتي طالما عانى منها الشاعر في تربيته الأولى. وسبق أن=

ما برحت ثابتةً تتلأأ فيه .  
 لولا ذاك لما بهَرَكَ اندفاعُ تَذِيهِ،  
 ولا كانت استدارةُ وركبهِ الخفيفةُ ستجتازُها ابتسامة  
 ذاهبةٌ صوبَ المركزِ الذي كان يرتفعُ فيه العضوُ الجنسيّ .

ولكانَ هذا الحَجَرُ المشوَّهَ والمبتور  
 سَيَمْتَلُ لِمُنْحَدَرِ الكتفينِ الشَّعَافِ،  
 ولَمَّا كَانَ لَمَعَ مِثْلَ فَرْوَةٍ وَخَش

لا ولا كَانَ سَيَفِيضُ من كُلِّ حدودِهِ  
 كما يفيضُ نجمٌ؛ فما من نقطة  
 إلَّا وَتُبْصِرُكَ . ينبغي أن تُغَيِّرَ حياتَكَ .

---

=درس بعض النقاد والباحثين رمزية العين في آثار ريلكه، وبخاصة المحلل النفسي إيريش زيمناور Erich Simenauer في كتابه «الحلم لدى ريلكه» *Der Traum bei Rilke* (١٩٧٦) . أمّا «الموديل» التشكيلي الذي يستوحيه ريلكه (وهو «تمثال ميليتوس التصفّي» المعروف في اللوفر)، فليس «قديمًا» بمعنى «سحيق في القدم» أو «ما قبل تاريخي» *archaischer* بالمعنى الذي كتبه ريلكه، مكرراً بذلك خطأ تحقيقياً وقع فيه مؤرّخو الفن الألمان، بل هو يعود إلى ما قبل الكلاسيكية مباشرة . يلاحظ أخيراً أنّ نعت العضو الذكري بكونه «مركز» التمثال وتشبيهه بـ «فروة وحش» يدعو إلى التفكير بدبونيوس إله العريضة والفرح التثواني أكثر ممّا بأبولو إله الموسيقى والغناء والشعر» (المترجم) .

## أرتميس الكريتية<sup>(١)</sup>

يا ريحاً تعصف على الدّرى، أما كانت جبهتها  
أشبه ما تكون بحزمة من التور؟  
يا ريحاً عكسية تُمسدُ ظهورَ الحيوانات،  
أو لست أنتِ مَنْ وهبها هياتها:

ثوبها المحتضن نهدئها اللذين ما برحا مجهولين،  
كسابق شعورٍ ما فتى يتبدل؟  
في حين تنقضُ هي على الأفاصي  
مشقرة عن ذراعَيْها، باردة وعارفة بكلّ شيء،

---

(١) كتبها بياريس في بداية صيف ١٩٠٨. أرتميس Artémis هي شقيقة أبولو والمُعادِل الإغريقي لديانا، إلهة الصيد في الميثولوجيا اللاتينية. شأنها شأن أخيها، هي إلهة للمسافة الملتبسة، فهي تصطاد وتهرب، تغتال وتساعد الأمهات لدى الولادة، تدافع عن العذرة ولكنها ابنة إلهة طاعمة كما أنها تجلب الخصوبة. يمكن أن يكون ريلكه استوحى هذه القصيدة من تمثال «أرتميس فرساي» *Artémis de Versailles* اليوناني القديم والمعرضة نسخة منه في اللوفر (سُمي «أرتميس فرساي» أو «ديانا فرساي» لأنه استُقبِل في هذا القصر الملكي لفترة قبل أن يُودع في متحف اللوفر). أو قد يكون استلهم تلخيصاً لثالث أناشيد الشاعر الإغريقي كاليباكخوس (Kallimachos ٣٠٥ ق. م. - حوالي ٢٤٠ ق. م.) الممنون (نُشيد إلى أرتميس)، كان وما يزال متوقفاً في المكتبة الوطنية بباريس. وقد كان ريلكه زائراً مواظباً لكلا المكانين، أي اللوفر والمكتبة المذكورة. وهناك عنصران يرجحان استحواذ نشيد كاليباكخوس ذلك: ذكر صرخات الولادة وصفة النسبة «الكريتية» المعطاة هنا لأرتميس (نسبة إلى جزيرة كريت في اليونان).

بصحبة كلابٍ وحوريّات،  
متحسّنةً قوسها المشدودة  
إلى حزامها المتينِ العالي؟

وحدها الصرخةُ التي تأتي أحياناً من بلدةٍ غريبة،  
صرخةُ امرأةٍ في مخاض<sup>(١)</sup>،  
كانت تَبْلُغُها وتُطَوِّعُها في ذروة الغضب.

---

(١) سبق التذكير بأنّ أرتيميس تساعد الأمهات في الولادة إذ تضطلع بدور قابلة متطوعة.

## ليدا<sup>(١)</sup>

عندما جعلَ الشوقُ الإلهَ يخترقُ بَجْعةً،  
هالَه أن يلقاها بِمِثْلِ هذه الفتنة  
ومن فرطِ افتتانه ذابَ فيها .  
لكنَّ مكرَهَ سرعانَ ما دفعَه إلى الفعلِ

قبلَ أن يبلوَ مشاعرَ كائنٍ لم يكنْ  
عرفَ بعدُ اختباراً كهذا . أمّا تلكَ الفتاة  
ففي انفتاحها عرفتْ مَنْ كان يأتي عبرَ البَجْعةِ،  
وخَمِنَتْ أنَّه كانَ يودُّ أن ينالَ شيئاً

لم تكنْ في اضطرابها وهي تحاولُ صدّه  
تعرفُ أن تواصلَ إخفاءه . إليها جاءَ الإلهُ،  
جاعلاً عنقه يتموجُ في يدها التي بدأتْ تضعُفُ،

---

(١) كتبها بياريس في خريف ١٩٠٧، أو في كابري في ربيع ١٩٠٨ . في الميثولوجيا اليونانية تتعرّض ليدا لإغواء كبير الآلهة زُفُس، الذي تنكّر ليقترّب منها واتّخذَ حياةً بجمعة . ومن اتّحادهما ولدت هيلانة . وتذكّر موهبة التحوّل لدى زفُس بالقدرة على الإغواء التي يتمتع بها كلّ من «المغامر» و«دون جوان» (أنظر قصيدتي رملكه بهذين العنوانين في صفحات قادمة من هذا القسم من «قصائد جديدة»)، وهما وجهان من وجوه الشاعر .

ومن ثمَّ انسكَبَ في هذه التي كان يَعشُقُها.  
آنثى فَحَسِبُ كان سعيداً بأن يكونَ له مثل ذلك الرِّيش،  
وفي حضنِها فَحَسِبُ صارَ طائرَ بَجَعٍ حقاً.

## دلافين<sup>(١)</sup>

هذه الكائناتُ الحقيقةُ التي طالما وهبتْ  
مِثْلَاتها طعاماً ومأوى،

عرفتْ بفضلِ علاماتٍ تفاهمٍ عديدة  
أنَّ لها مِثْلَياتٍ في تلكِ العوالمِ الدَّابَّةِ  
التي يطوفُ فوقها إلهها أحياناً

نسبُهُ «تريتونات» التي يَقْطُرُ من أجسامها الماءُ<sup>(٢)</sup>؛  
فهنالكَ ظهرتِ الدَّابَّةُ:

مختلفةً عن الأسماكِ، هذا الشعبُ الصَّامتُ

---

(١) كتبها بياريس في الأول من آب/ أغسطس ١٩٠٧. أرسلها مع قصيدة «منظر» (أنظرها في صفحات قادمة من هذا القسم) إلى الكونتيسة مانون نُسو زولمس - لاؤباخ Manon zu Solms-Laubach في ٣ آب/ أغسطس ١٩٠٨، ويقول لها في رسالته: «خلا انقطاعين وجيزين، لم أَكَلَمْ أحداً منذ أسبوعين؛ عزلتي تكتمل أخيراً وأنا في عملي كالنواة في الثمرة». وقد يكون ريلكه استوحى هنا نافورة «التريتونات» (آلهة الأمواج في الميثولوجيا اليونانية) في روما، وهي من تصميم النحات الإيطالي الشهير جان لورنتسو برنيني Gian Lorenzo Bernini (١٥٩٨ - ١٦٨٠). كما كان يعرف «تحوّلات» أوفيدوس التي تسرد في نهاية كتابها الثالث ما حصل لباخوس والبخارة التيرينيين. لكن القصيدة ترجع على الأرجح إلى الأسطورة المنسوجة حول الشاعر اليوناني أريون Arion (القرن السابع ق. م.) الذي كان عائداً إلى بلاده عبر البحر بعد نيله جائزة في عقلية، فقرّر نوبة السفينة التي كانت تقلّه أن يرموا به في البحر، فاجتذب غناؤه الشعريّ الدلافين.

(٢) هو بوسيدون إله البحر، وتريتون المذكور أيضاً هو إله الموج. تشير بعض الأساطير إلى «تريتونات» عديدة، وبعضها الآخر إلى «تريتون» واحد ترافقه دلافين وودعات بوقية (محاربات ضخمة تنتهي أعاليها بما يشبه أبواقاً). وتريتون نفسه ينتهي أعلاه بمحارة بوقية يستخدمها للإعلان عن مجيئ إله البحر بوسيدون فتهدأ العواصف والأمواج (المترجم).

والأبله، وليد دمه نفسه<sup>(١)</sup>،  
والبالغ الشبّه بالإنسان.

جاء سربٌ منها متواثباً،  
ولعلّه سرّه أن يرى الموج مؤثّقاً:  
كان موكبه الحارّ المتلاحم  
يبدو وهو يتّوجّ بالآمالِ تقدّم السفينة؛  
حولَ قيدومها المستديرِ قامَ بدورةٍ مُسرّعة  
كأنّما حولَ جرّةٍ دائريّة،  
كانت الدّلافينُ سعيدةً وواثقةً ولا تخشى أن تُجرّح،  
تتنصّبُ باستقامةٍ ثمّ تعاوّدُ السقوطَ بصخبٍ،  
ونغطسُ كأنّها تُنَافسُ الموج  
على هُناؤِ حَمَلِ ذلكِ القاربِ بِمجازيفه الثلاثة.

والبحارُ استقبلَ صديقَه الجديدَ هذا  
في مُجازفته المتوحّدة،  
وعن عزفانٍ جعلَ يتخيّلُ أنّ له  
عالمًا كاملاً: بل حتّى  
صدّقَ بأنّه يُحبُّ الآلهةَ والحدائقَ والموسيقى،  
وسكوّنُ السنّةِ الكواكبيّةِ العميقِ<sup>(٢)</sup>.

(١) أي التي لا تتصاهر مع كائنات من غير جنسها (المترجم).

(٢) حتّى إذا كانت هذه الأسطورة غير موثوق منها، فهي قادت القصيدة مع ذلك إلى الموضوع الأورفويستي، أي إلى الغناء. والدّلافين حيوانات يقدّسها في الميثولوجيا اليونانية كلّ من أبولو وديونيسيوس وأفروديت.



## جزيرة نذاهات البحر<sup>(١)</sup>

عندما كان يحكي لمُضيفه  
بكامل الهدوء، في آخر النهار،  
فيما يمطرونه بالأسئلة، عن رحلته  
ومخاطراته: ما كان يعرف

كيف يُخيفهم وبأي كلام مُفزع  
يَجعلهم يتصورون مثله  
المرأى الذهبي لتلك الجزائر  
المتناثرة في البحر ذي اللازورد الهادي،

والتي يجعل ظهورها الخطر يُغيّر هناك وجهه:  
فلا يعودُ يكمنُ في صخبِ العواصف  
ولا في اندفاعها المفاجئ، كما كان عليه دوماً،  
بل هو ينقضّ بلا ضوضاء على البحارة

---

(١) كتبها بياريس بين ٢٢ آب/أغسطس و٥ أيلول/سبتمبر ١٩٠٧. يرجع فيها إلى «الأوديسة» لهوميروس، النشيد ١٢، الآيات ١٦٨ - ١٦٩، ٢٠١ - ٢٠٢ و٢٤٣ - ٢٤٥، وهي بمثابة مُعاذِل للقصيدَة السّابقة «الدّلافين». وقلب المنظورات الذي تُحدّثه القصيدة مُفارق نوعاً ما، ويُذكر بقصّة «صمت نذاهات البحر» لكافكا: فالمخاطر المألوفة في البحر ليست بذات يالٍ أمام صمت النّذاهات، الذي يشفّ بحدّ ذاته عن سلطان الغناء.

العارفين أنه في تلك الجزر الذهبية  
يرتفع غناء أحياناً -، وأنداك  
يُمسكون بمجازيفهم بقوة،  
كالمُحاصرين بالصمت،

صمتٍ يمتلكه الفضاء كله  
وينفخه في الآذان  
كما لو كان وجهه الآخر  
هو ذلك الغناء الذي لا أحد يصمد أمامه.

## مناحة من أجل أنطينوس<sup>(١)</sup>

لا أحدَ منكم أدركَ ابنَ بيثني  
(أنتم يا من واجهتمُ التَّهرَ لُتُخرجوه منه . . .).  
صحيحٌ أنِّي ذلكُ . ومع ذلك  
فقد علَّمناه الصَّرامةَ وجعلناه حزيناً إلى الأبد .

مَن ذا يعرفُ أن يُحبَّ؟ مَن هوَ ذلك؟ - لا أحد .  
هكذا كنتُ أنا السَّبَبُ في معاناةٍ غيرِ متناهية .  
هوَ أحدُ الآلهةِ الطَّاعِمينَ على شاطئِ النِّيلِ ،  
أيُّهم؟ لا أكادُ أعرفُ ، ولا يَسَعُنِي أن أدنوَ منه .

أنتم يا مَن ، برعونةٍ ، ترفعونه إلى مصافِّ الكواكب ،

---

(١) كتبها بياريس في خريف ١٩٠٧ ، أو في كابري في ربيع ١٩٠٨ . بعد قصائد ميولوجية الإلهام ، يقدم ريلكه هنا قصيدة يتأرجح موضوعها بين التاريخ والأسطورة ويتمحور حول حكاية أنطينوس Antinous ، وهو فتى يوناني ذو جمال أسر كان يحبه الإمبراطور أدريانوس ، غرق في النيل في ١٣٠ ميلادية ، فأمر أدريانوس باعتبار الشاب المتوفى إلهاً وبنى لتخليد اسمه مدينة أنطينوبولس . القصيدة موضوعة على لسان الامبراطور نفسه ، وهي تدين عبادة الموتى التي يشجبها العقل (دعوة) ، والتي تحولهم إلى كواكب . فأنطينوس هذا يُحسَّر في كوكبة الثور في نصف المدار الشمالي . وهناك مئات اللوحات تصوِّره وتقربه تارةً من ديونيسوس وطوراً من أبولو إله الغناء والموسيقى والشمس (أبولو - هيليوس) .

أَتَفْعَلُونَ ذَلِكَ لِأَسْأَلْكُمْ بِضُرَاحِي: هل هو مَنْ تَغْنُونَ؟  
آه لو كان مَيْتًا بِيَسَاطَةِ! كَانَ سَيُحِبُّ ذَلِكَ.  
وَلَمَّا كَانَ نَالَهُ أَيُّ مَكْرُوهِ.

## موت الحبيبة<sup>(١)</sup>

كَأَن يَعْرِفُ عَنِ الْمَوْتِ مَا يَعْرِفُهُ كُلُّ وَاحِدٍ:  
أَنَّهُ يَسْتَوْلِي عَلَيْنَا وَيَجْرُنَا إِلَى الصَّمْتِ .  
لَكِنْ لِأَنَّهَا كَانَتْ تَنْدَفِعُ رَوِيداً رَوِيداً  
فِي ظِلَامِ الْمَجْهُولِ، لَا مُتَرَعَّةٌ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ انْتِزَاعاً

بَلْ مَفْصُولَةٌ عَنْ عَيْنِهِ بِشَيْءٍ مِنَ الرَّفَقِ،  
وَلِأَنَّهُ كَانَ يُحْسِنُ بَأَنِّ سَاكِنِي الشَّاطِئِ الْآخِرِ ذَاكَ  
صَارُوا يَتَلَقَّوْنَ بِسَمْتِهَا الشَّابَّةِ مِثْلَ قَمَرٍ،  
وَيَنْعَمُونَ بِطَبِيعَةِ طَبِيعَتِهَا،

صَارَ الْمَوْتَى مَأْلُوفِينَ عِنْدَهُ،  
كَأَنَّهُ بِفَضْلِ وَسَاطَتِهَا

---

(١) كتبها يياريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧. والأرجح، بالاستناد إلى سياق القصائد السابقة، أن ضمير الغائب المذكور في القصيدة يُحيل إلى وجه أسطوري يوناني، قد يكون أورفيوس متكلماً عن أوريديس، أو أدميثوس باكيأ الكمتيس (أنظر، في القسم السابق من «قصائد جديدة»، القصيدتين «أورفيوس، أوريديس، هرمس» و«الكمتيس»). ويرى شتال Stahl أن الأمر قد يتعلق بالشاعر نوفاليس Novalis باكيأ حينه صوفي فون كون Sophie von Kühn، المتوفاة في سن الخامسة عشرة، والتي كان موتها وراء انبثاق عمل نوفاليس الأساسي «أناشيد إلى الليل» *Hymnen an die Nacht*.

أصبحَ نسيّاً لهم؛ كان يدعُ الآخرين يقولون

لا يُصدّقهم في شيءٍ، وكان يدعو تلك البلاد  
«البلادَ الرائعةَ الموقعِ»، أو «بلادَ العذوبةِ الأبديةِ»،  
ومتهمناً يهتُّ لبلوغِها خطاه.

## مناحة من أجل يوناتان<sup>(١)</sup>

الملوك هم أيضاً ليسوا ليدوموا،  
كالأشياء المبذولة على الواحدٍ منهم أن يرحل،  
مع أن دمغتهم كالختم تبقى  
منطبعةً على وجه الأرض.

لكن كيف استطعت، أنت المبدوءة حياتك  
بالحرف الأول لقلبك  
أن تزول على حين غرة: أنت يا حرارة خذي؟  
آه لو أنجبك ثانية رجلٌ

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. وكما فعل في القسم الأول من هذه المجموعة، يغادر ريلكه هنا، بعد قصيدة انتقالية، عالم الميثولوجيا لصالح «العهد القديم». وهذه القصيدة مستوحاة من «سفر صموئيل الثاني»، ١، ٢٢-٢٧، وعلى وجه الدقة من رثاء داود لداود ويوناتان. والملك داود هو من يُنشد هذه المناحة على الميتين، التي كان يُعدها المثلي حاضراً في نص «العهد القديم» بالأصل: «قد ضاق صدري عليك/ يا أخي يوناتان/ لقد كنت عزيزاً عليّ جداً/ وكان حبك عندي أعجب من حب النساء» (السفر نفسه، ١، ٢٦). (ملاحظة من المترجم: يفرق ريلكه بين كل من «المناحة» و«المرثية»، فهما شديداً الاختلاف في الشعر اليوناني القديم الذي يستلهمه هو. المناحة مغناة في الغالب، فهي ترتبط بالموسيقى والمرح التراجيدي بقدر ما هي مرتبطة بالشعر. والمرثية قصيدة مكتوبة في رثاء ميت أو في التفكير مأساوياً بظواهر الوجود بعامة، كما في عمله القادم «مرائي دوينو». ولهذا السبب فأننا لم أتبع ترجمة «العهد القديم» إلى العربية الذين يكتبون «رثاء» في كل مرة يتعلق فيها الأمر بمناحة على ميت. هذا مع العلم أن حاشية لترجمتهم لرثاء داود هذا تقول: «كان التشديد يرافق تمارين الرمي بالقوس»! - التشديد على الكلمة من عندي.)

لحظة يشعُّ بذاره في داخله!

أَكَانَ ينبغي أَنْ يُحطِّمَكَ كائنٌ غريب  
ولا يستطيعُ مَنْ أَحَبَّكَ أَنْ يفعلَ شيئاً،  
بل يكتفي بثلقي خَبْرِكَ؟  
كما تجارُ<sup>(١)</sup> في عرائنها السَّبَّاعُ الجريحة،  
أريدُ أَنْ أَلْثَمَ التُّرابَ لأُطْلِقَ عويلي:

من مواضعي الأكثرِ سرِّيةً،  
إنْتَرَعْتَ كَشْفَرَةً  
تنمو في باطنِ الإبطِ أو في ذلك الموضع  
الذي كانت النساءُ يُعابِثنِي بالأمسِ عنده

قبل أن تأتي أنتَ لتفصلَ  
حواشيَّ المتشابكةِ كُوشِيعَةٍ من الصوفِ،  
فَرَفَعْتُ عينيَّ وأبصرْتُكَ  
والآنَ هوَ ذا أنتَ من ناظِرِي تهْرُبُ.

---

(١) أصَرَ ريلكه على استخدام الفعل التادر الاستعمال löhren («يجار») في هذا الموضع، واحتج في رسالة إلى ناشره كينيزغ على خطأ مطبعي (أو تدخّل) تحوّل فيه الفعل المذكور إلى röhren («يزار»).



## مؤاساة إيليا<sup>(١)</sup>

كان قد قام بكل شيء ليعيد  
بناء تابوت العهد وذلك المذبح  
الذي راحت تنهمر عليه ثانية، كَشَعْلَة  
آتية من الأقاصي، ثقتُه المنتشرة بعيداً؛  
أو لم يذبح من بعد ذلك رجالاً كثيراً  
لأن روائح أعياد البعل كانت تنبعث من أفواههم<sup>(٢)</sup>،  
أو لم يواصل الذّبح على ضفة النهر حتى امتزجت

ألوان المساء الكاوية بقائمة المطر؟<sup>(٣)</sup>  
لكن عندما أقبل إليه رسول الملكة<sup>(٤)</sup>  
بعد ذلك النهار الشاق وألقى عليه تهديده،

---

(١) كتبها بياريس في ربيع ١٩٠٨ وصيغه. وهي مستوحاة من «سفر الملوك الأول»، ١٨ - ١٩. وتتعلق الأمر هنا بإعادة صياغة شبه حزقيا يقوم بها ريكه لنص «العهد القديم»، الذي قد تطلّ القصيدة بدون معرفته غير قابلة للفهم (أنظر الحواشي التالية).

(٢) كان إيليا قد تحدّى كهنة بعل (أو «البعل»، كما في ترجمة جمعيات الكتاب المقدس في المشرق للعهد القديم)، وأنبياء الكذابين، في شعيرة قربانية، فأرسل الله النار إلى «مذبحه» ممّا مكّنه من إبادة كهنة بعل (أنظر المرجع المذكور في الحاشية السابقة).

(٣) وضعت المعجزة حدّاً لفترة جفاف.

(٤) هي الملكة إيزابيل، زوجة أحاب، ملك إسرائيل الذي كان قد نذر نفسه لعبادة بعل.

هَرَبَ هُوَ كَمَعْتُوهُ فِي عَرْضِ الرَّيْفِ،  
إِلَى أَنْ وَجَدَ نَفْسَهُ تَحْتَ شَجَرَةٍ وَزَالَ<sup>(١)</sup>،  
وَكَالْمَنْبُودِ جَعَلَ يُطْلِقُ  
صَرَخَاتٍ فِي الْعَرَاءِ تَتَرَدَّدُ: «رَبَّاهُ،  
لَا تَكْلُفْنِي بَعْدَ الْآنَ بِشَيْءٍ. إِنِّي لَمُتَعَبٌ»<sup>(٢)</sup>.

لَكُنْ فِي اللَّحْظَةِ ذَاتِهَا أَقْبَلَ الْعَلَاقَ  
وَأَسْعَفَهُ بِقُوَّةٍ تَلْقَاهُ هُوَ فِي صَمِيمِ رُوحِهِ<sup>(٣)</sup>،  
فَسَارَ فِي الْحَقُولِ طَوِيلًا وَعَبَّرَ الْأَنْهَارَ  
قَاصِدًا ذَلِكَ الْجَبَلَ<sup>(٤)</sup>

الَّذِي تَجَلَّى لَهُ فِيهِ اللَّهُ:  
لَا فِي قَلْبِ الْعَاصِفَةِ وَلَا فِي اهْتِزَازِ لِلْأَرْضِ  
الَّتِي كَانَتْ تَحِيطُهَا بِزَخَارِفِهَا  
نَارٌ بَاطِلَةٌ شَبَّهَ شَاعِرَةٌ بِالْعَارِ  
مِنَ الشَّكَاكِلَةِ الَّتِي بِهَا هَبَطَ الْكَائِنُ الْعَلِيِّ

(١) يرجع ريلكه إلى ترجمة إميل كاوتش Emil Kautzsch للمعهد القديم، فيضع شجرة «وزال» محلَّ «شجرة العرعر» الماثلة في ترجمة لوتر. (ملاحظة من المترجم: ترجمة جمعية الكتاب المقدس في المشرق تضع «رثمة» والرثم هو الوزال أيضاً.)

(٢) يتصرف ريلكه هنا ويفرض صياغته، ففي ترجمة جمعية الكتاب المقدس في المشرق نقراً: «وقال: حَسْبِيَ الْآنَ يَا رَبِّ، فَخَذْتُ نَفْسِي، فَإِنِّي لَسْتُ خَيْرًا مِنْ آبَائِي» (المترجم).

(٣) يقدِّم له الملاك رغيغ خيز مخيوزاً على الجمر وجرّة ماء (المترجم).

(٤) هو جبل حوريب حيث المغارة التي يأتي فيها كلام الرب (المترجم).

بكامل الهدوء على ذلك الشيخ الذي أتى  
فزعاً، ملتفّاً بعباءته،  
واستقبله في دمه الصّاحب<sup>(١)</sup>.

---

(١) إنَّ نهاية الفصيدة مسائلة لنهاية حكاية «العهد القديم»: ففي عالم مشوّع بالمنف الدينيّ، يظهر الربّ على  
هيئة «نسيم لطيف» («سفر الملوك الأوّل»، ١٩، ١٢).

## شاؤل بين الأنبياء<sup>(١)</sup>

أَوْ يَشْعُرُ الْمَرْءُ فِي اعْتِقَادِكَ بِانْحِدَارِهِ فِي الْهَوَايَةِ؟  
كَلَّا، كَانَ الْمَلِكُ دَائِمَ الشُّعُورِ بِالرَّفْعَةِ،  
حَتَّى عِنْدَمَا هَمَّ بِأَنْ يَقْتَلَ عَازِفَهُ عَلَى الْكِنَّارَةِ  
الْمَتَعَدِّرَ عَلَى الْقَهْرِ حَتَّى عَاشِرِ جِيلٍ<sup>(٢)</sup>.

فِي مِثْلِ ذَلِكَ الدَّرَبِ لَمْ يَتَبَيَّنْ هُوَ  
أَنْ بَرَكَهَ اللَّهُ قَدْ هَجَرْتَهُ  
إِلَّا عِنْدَمَا انْقَضَى عَلَيْهِ الرُّوحُ وَأَمَعْنَ فِيهِ تَمْزِيقًا؛  
دُمُهُ الْمَتَطَيَّرُ  
رَاحَ فِي الظَّلَامِ يَسْتَبِقُ الْحُكْمَ<sup>(٣)</sup>.

---

(١) كتبها بياريس في صيف ١٩٠٨، قبل ٢ آب/أغسطس. القصيدة مستوحاة من «سفر صموئيل الأول»، ١٩، ٨-٢٤ و ١٠، ١-١٦. عنوانها آت من «المهد القديم» (الشُّعْرُ نَفْسَ، ١٠، ٦، ١١ و ١٢).  
وليس هذا التعبير فيه تأكيداً بل هو تساؤل تهكمي («شاؤل أيضاً من الأنبياء»).

(٢) يصف الشُّعْرُ المذكور (١٩ وما يليها) محاولات شاؤل المتوالية قتل داود، عازفه على الكِنَّارَةِ، وهرب هذا الأخير.

(٣) كان التنافس بين شاؤل وداود أحد موضوعات القسم الأول من «قصائد جديدة» (أنظر قصيدة «داود يغني أمام شاؤل» في القسم الأول منها). ويمكن تأويل تناول ريلكه للموضوع باعتباره إدانة من لدنه لإنتاجه الشعري السابق باعتباره نبوءة كاذبة. ففي رسالة إلى زوجته كلارا في ١٣ تشرين الأول/أكتوبر ١٩١٠، يشبه ريلكه مجموعته «كتاب الساعات» بالمواهب النبوية الزائفة لدى شاؤل.

ولئن راحتِ النبوءاتُ تتدفَّق من فيه في تلك اللَّحظة،  
فلكي يُتَاحَ للهاربِ الهَرَبُ أبعد،  
هكذا كان من أمره في هذه المرّة الثانية،  
أما بالأمسِ فهو أطلقَ نبوءاته

منذُ نعومةِ أظفاره كأنَّ كلَّ شريانٍ فيه  
يصبُّ في فوهةٍ من المعدنِ:  
كانوا جميعهم يسيرون، ولكنّه بأكثرِ استقامةً يسير.  
كانوا جميعهم يصرخون، ولكنّه من صميمِ قلبه كأنَّ يصرُخ.

ثم لم يعدْ هو أكثرَ من تلكِ الكومة  
من أمجادٍ مقلوبةٍ، مجدداً على مجد؛  
ولقد صارَ فمه كَفوهٍ ميزابٍ  
يدعُ الماءَ الساقطَ فيه يتسرّب  
ولا يمسكُ به.

## ظهور صموئيل لِشاوُل<sup>(١)</sup>

آنثِدِ قَالَتْ سَاحِرَةٌ «عَيْنَ دُورَ»: «إِنِّي أَرَاهُ،  
فَأَمْسِكِ الْمَلِكُ بِذِرَاعِهَا قَائِلًا: «مَنْ هُوَ؟»  
وَقَبِلَ أَنْ تَصَفَّهُ الْعِزَافَةُ،  
بَدَأَ لَهُ أَنَّهُ يَرَاهُ.

ذلك الذي رَاحَ صَوْتُهُ يُعَاوِذُ الْإِنْهِيَالَ عَلَيْهِ:  
«لَمْ تُزْعِجْنِي؟ أَنَا فِي غَايَةِ التَّعَبِ. أَتُرَاكَ تَأْمَلُ،  
بَعْدَمَا لَعَنَتِكَ السَّمَوَاتُ  
وَلَمْ يَعِذْ يُجِيئِكَ اللَّهُ،  
أَنْ تَعْتَرِ فِي فَمِي عَلَى ظَفَرٍ لَكَ؟  
أَوْ يَنْبَغِي أَنْ أُعِذُّ لَكَ أَسْنَانِي؟  
لَمْ يَعِذْ لَدَيَّ غَيْرُهَا...» وَاخْتَفَى.  
فَهْتَفَتِ السَّاحِرَةُ مُخْفِيَةً وَجْهَهَا بِيَدَيْهَا  
إِذْ كَانَتْ مُجْبِرَةً عَلَى رُؤْيِيهِ: «اجْثُ أَمَامَهُ».

---

(١) كتبها بياريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧. القصيدة مستوحاة من «سفر صموئيل الأول»، ٢٨. ظهور صموئيل يُنذر بالمصير المأساوي لِشاوُل. ويتبع ريلكه حكاية «العهد القديم» بلا تحوير: فشاوُل ينتهك هنا قانوناً كان هو نفسه قد ساء، إذ يستعين بساحرة «عين دور» لتستحضر أمامه الأرواح بعدما كان قد حرّم الاستعانة بالسحرة، وذلك لأنَّ الله لم يمد يديه.

فسقطَ شاولُ بطولِهِ كُلَّهُ ، هو الذي كَانَ في أَيَّامِ مجدِهِ الغابرةِ ،  
يُشْرِفُ على شعبه مِثْلَ رايةٍ ؛  
سقطَ حتَّى قَبْلَ أَنْ يَجْرُوَ على الشَّكْوَى ،  
لفرطِ ما كانت هزيمته محتومة .

أما تلكَ التي لَطَمَتْه رِغْماً عنها ،  
فكانت تأملُ أَنْ يَستَرجِعَ قواه وأن يَنسى ؛  
ولَمَّا عَلِمَتْ أَنَّهُ ما عاد يأكلُ طعاماً  
ذَبَحَتْ له عِجْلاً وخَبَزَتْ فطيراً ،

ثم دَعَتْه إلى الجُلوسِ فَبدا أَمَامَها مَرْتاحاً  
كَرَجَلٍ يَنسى بِأَسْرَعٍ مِمَّا يَلْزَمُ :  
كُلُّ شَيْءٍ خِلا الشَّيْءِ الأَخِيرِ الأَوحد .  
ثم جَعَلَ يَتناولُ الطَّعامَ كما يَفْعَلُ خادِمٌ في المِساء .

## نبي<sup>(١)</sup>

مملوء تان برؤى عملاقة،  
ومُشتعلتان بنيران المحاكم  
التي لا تُميتُهما أبداً، -  
كذلك هما عيناه تحت حاجبين كثين،  
ومن قبل كانت  
من جديد فيه تنهض الكلمات

لا كلماته (ما ستكون هذه؟  
مفرطة التسامح ومبذرة تذكيراً)،  
بل كلمات أخرى، قاسية: شظايا معادن وصخور  
عليه أن يصهرها كبركان

ليلفظها من فمه الثائر  
الذي ما انفك يلعن ويلعن؛  
فيما كان جيئه، كجيب كلب<sup>(٢)</sup>،

---

(١) كتبها بياريس قبل ١٧ آب/ أغسطس ١٩٠٧ بأيام معدودة. يستوحى هنا ريلكه بوضوح «سفر حزقيال»، ٥ وما يليه، الذي يُعلن فيه عن تهديم أورشليم.

(٢) تشبه النبي بالكلب، بهذه الصورة غير القذحية، مستعاد في رسالة ريلكه إلى زوجته كلارا في ٩ تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٠٧، حول سيزان، ينعت به «كلب عمله» (أي الذي ينذر نفسه لصنعيه الفني بطاعة كاملة)، وهو يجمع هذه القصيدة بتفكير ريلكه النظري في الشعر.



يُحَاوِلُ أَنْ يَحْتَمِلَ مَا كَانَ الرَّبُّ

يَنْزِعُهُ مِنْ عَلَى جَبْهَتِهِ،

ذَلِكَ الشَّيْءِ، ذَلِكَ الشَّيْءِ الَّذِي سَوْفَ يَهْتَدُونَ جَمِيعُهُمْ إِلَيْهِ

إِذَا مَا اتَّبَعُوا يَدَيْهِ الضَّخْمَتَيْنِ الْمُشِيرَتَيْنِ،

وَاللَّتَيْنِ تُرِيَانِ الرَّبِّ: فِي غَضَبِهِ.

## إرميا<sup>(١)</sup>

كنتُ فيما مضى بوداعةِ القمحِ الناسِ،  
ولكنك في غضبك أفلحت في أن تلهب  
في هذا القلب المهدى لسواه،  
حتى صار مضطرباً كقلب أسد.

أي فم شئت أن يكون لي آنذاك،  
عندما كنت أكاد أكون طفلاً:  
صار ذلك الفم جرحاً: وإنه لينزف  
من عام بؤس إلى عام بؤس.

كل يوم كنت أغني مآسي جديدة،  
كنت تبرع في ابتكارها في نهيك،  
وما كان لها أن تغتال فمي؛  
فكر الآن كيف يمكنك تهدئته

---

(١) كتبها يياريس في منتصف آب/ أغسطس ١٩٠٧. يرصد ريلكه هنا تطور النبي إرميا من فتوته («سفر إرميا»، ١، ٤-١٠) حتى «المناجاة» (الشكور للرب) (نفسه، ٢٠، ٧-١٨). ووصفه لقسوة الرب تلميح إلى «الموديلات» العديمة الزأفة التي كان ريلكه قد اختارها لنفسه: رودان وفان غوغ وتولستوي. وتبدو مقولة رودان: «ينبغي العمل، ولا شيء غير العمل...» مقروءة في القصيدة بين الأسطر.

عندما يكون مَنْ نَسَحَقَهُمْ وَنُحِطُّهُمْ  
قد تاهوا في الأفاصي أخيراً،  
وفي المَخاطر ضاعوا:  
فبينَ الانقاضِ أريدُ  
أن أسمعَ آتِئِدِ ثَانِيَةً صَوْتِي  
الذي كَانَ مِنْذُ الْأَزَلِ نَوَاحاً.

## عزافة<sup>(١)</sup>

منذ عهدٍ بعيدٍ يُقالُ إنها هُرمَتْ .  
ولكنها عاشت معمرةً ، وفي كلِّ يوم  
كانت تقطعُ الدَّربَ ذاتَه . غيرَ النَّاسِ شاكلتهم في حسابِ الأعمار ،  
ليحسبوا عمرَها بالقرونِ مثلما يحسبونَ عُمرَ غابةٍ ،

أما هي فكانت تقفُ في المحلِّ ذاته  
كلَّ مساءً ،

سوداءَ كَقَلْعَةٍ قديمة  
شاهقةٍ جوفاءٍ متفحمةٍ ؛

ودائماً كانت تحيطُ بها صرَخاتُ ،  
وحولُها ترفرفُ كلماتٌ لا تُفلحُ هي في أن تلجمَها ،  
تتكاثُرُ فيها رغماً عنها ،

---

(١) كتبها بياريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧ . وإدخال «العزافة» في سلسلة قصائد مكرسة للأنبياء إنما هو إشارة صريحة إلى جداريات ميكيل - أنجلو في كنيسة «السنتينا» المعروفة في روما ، التي تربت الأنبياء الكبار السبعة ترافقهم خمس عزافات . والعزافات اللاتي يشير إليهن ريلكه هن الكاهنات اللواتي كن يعملن في خدمة أبولو ، تُدعى الواحدة منهن في اليونانية «سبيلا» Sibylla ، وأشهرهن عزافة مدينة كوما ، التي يصفها فرجيليوس (فرجيل) في «الإنبيادة» . كان أهل العصر الوسيط في أوروبا يضعون العزافات في مصاف الأنبياء ويعلقون رسومهن في الكنائس . وخلافاً لعزافات ميكيل - أنجلو ، تظهر عزافة ريلكه في ملامح ساحرة عجوز شمطاء .

في حين كانت الكلمات الآية من رحلتها  
تستريح في الظل تحت قوسي  
حاجبيها، متأهبة لتطلق في الليل دويها الرهيب.

## سقوط أبشالوم<sup>(١)</sup>

كانت عاصفة الأبواق  
المرفوعة في بريقها عالياً  
تنفخ حريز الزايات  
المنشورة. بكامل اتلاقه  
في خيمته الكبيرة المفتوحة،  
التي كان يحيط بها شعب يتהלّل فرحاً،  
جامع هو نساء عشريناً

كنّ معتادات على إيماءات  
الملك الشائخ ولياليه الرخوة<sup>(٢)</sup>،  
فجعلن يتلوين تحت ظمأ الشاب،  
كما تتلوى سنابل الزبيع.

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. ويسرد «سفر صموئيل الثاني» (من ١٥ إلى ١٩) تمرد الفتى الوسيم أبشالوم بوجه أبيه الهرم داود. ريلكه يحول الحكاية إلى «بالادة» (حكاية شعرية قصيرة) تسمح بتأويلات متضاربة حتى أنّ بعض النقاد اعتبروها مناوئة لكل موقف متمرد في الحياة.

(٢) هنّ سرارتي أبيه الملك داود، دخلن عليهنّ أبشالوم في سكرة تمردّه على أبيه وينصيحة من أحد قادة جيش اسرائيل الذي صار يعمل بإمرته (السفر المذكور، ١٦، ٢٠ - ٢٣).

ثم ذهب إلى المجلس ،  
لا يبين عليه أي وهن ،  
وجميع من اقتربوا منه  
كان يبهرهم نوره .

هكذا اجتذب الجيش خلفه  
كما يجتذب التجمُّ سنة وراءه ؛  
وفوق كلِّ الرماح كان يتهادى  
شعره الطويل  
الذي لم تكن الخوذة تخفيه ،  
والذي كان هو يمقته كثيراً  
لأنه كان أثقل  
من أنفـس ثيابه .

كان الملك قد أوعز إلى رجاله  
أن يوفروا الفتى الفاتن .  
ولكنهم أبصروا هذا الأخير بلا خوذة  
في أكثر الأماكن انكشافاً ،  
يحول الكتل المتلاحمة الشرسة  
إلى كُدس حمراء من جثث الموتى .  
ثم لم يدبر أحد ما حلَّ به بعد ذلك  
إلى أن صرخ أحدهم على حين غرة  
«إنه عاليُّ هناك

في حقل البُطم<sup>(١)</sup>،  
جاحظَ العَيْنَيْنِ.

وكانت تلك علامة كافية.  
فكما يفعل صيَّادٌ، طَفِقَ يُوَآبُ<sup>(٢)</sup>  
يبحثُ عن شَعَرِ أبشالومَ: كان هناك  
غصنٌ مائلٌ وملتَو: هو ذا الشَّعر.  
فاخترقَ برمحِه الغُتَّى الممشوقَ المتأوِّه  
ثم جاء جنودُه  
وأعملوا فيه سيوفَهم من كلِّ صوب.

---

(١) كتب ريلكه «في دغل البُطم» Terebinthen، وتقرأ في الترجمة العربية (دار المشرق بيروت) للمعهد القديم: «وصادفَ أبشالوم رجالَ داودَ، وكان أبشالوم راكباً على بغلٍ، فدخلَ البغلُ تحت أغصانِ بلوطٍ عظيمةٍ، فعلقَ رأسه بالبلوطِ، فبقي معلقاً بين الأرض والسَّماء». أنظر وصف موت أبشالوم في «سفر صموئيل الثاني»، ١٨، ٩ - ١٨.

(٢) أحد قادة جيش إسرائيل، كان أبشالوم قد عزله ووضع في مكانه رجلاً يدعى عماس بن بئرا. ويوآب هو من سيقتل أبشالوم بعد عثوره عليه عالقاً من شعره الطويل بالشجرة، مخالفاً بفعله الانتقامي هذا أوامر داود القاضية بتوفير حياة ابنه العاصي. أنظر التفسير المذكور، ١٧، ٢٤-٢٦، و١٨، ١١-١٨.



## أستير<sup>(١)</sup>

سبعة أيام والخادماث يمشطن لها شعرها  
ويرفعن رماد كآبتها  
وبقايا عذابها وينشرن  
خصلات شعرها تحت الشمس  
ويخضبنه بأروغ الطيوب،  
فعلن ذلك من يوم إلى يوم: ولكن أزفت

اللحظة التي ينبغي أن تلج هي فيها،  
بلا تفويض، وبلا مهلة، كأنها آتية  
من بين الأموات، فضاء ذلك القصر  
المُفعم بالتهديد، لكي تبصر  
في أقصى دربها، فيما تسندُها خادماؤها،  
ذلك الذي يصعقُ مرآة من يدنو منه .

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨ . والقصيدة مستوحاة خصوصاً من الفقرات المنحولة من «سفر أستير» ٤ - ٥ ، أي المقاطع التي أضافتها الترجمة اليونانية المعروفة بـ «ترجمة السبعين» إلى النص العربي للمعهد القديم . ولدى ريلكه، يتراجع الطابع الياسي للشاهد الموصوف لصالح معالجة إيروسية قوية . ويمكن أن نجد في هذه القصيدة تنوعاً على موضوع قصيدة «قربان» (القسم الأول من هذه المجموعة) .

كان من الألقِ بحيثُ أحسَّت  
بيواقيتِ تاجِها وهي تشتعلُ منه؛  
فامتلاثُ من فخامته بسُرعة  
كجِزّةٍ، وسرعانَ ما صارَتْ ملأى

ونفيضُ بقوّته الملكيّة،  
قبلَ أن تجتازَ الضالة الثالثة،  
التي غمرتها بالخُضرة النّادرة  
لجُدرانِها. ما كانت لتُحسبَ أنّها ستَقطعُ

مسافةً كهذه بصحبةِ كلّ تلك الأحجار الكريمة  
التي كان ألقُ الملك<sup>(١)</sup> يزيدها ثِقْلاً  
ويطبعُها ذعرُها هي بالبرد. كانت تسير، وتسير -

وعندما رآته أخيراً، شُبّة قريبٍ منها،  
ينهضُ من على عرشه الذي كانَ من الكهْرَب،  
حقيقياً كشيءٍ حقيقيّ:

كانَ على الخادمة الواقفةِ إلى يمينها أن تتلقّاها  
مغمياً عليها وتقتادها إلى كرسيّ.  
لمسها هو بطرفِ صولجانها،  
... فأدرَكَت في صميمها، حتّى دونَ أن تُحسَّ به.

---

(١) فيما بعد بضمن زواج إستير من الملك أحشورش نجاة العبرانيين.

## الملك المجذوم<sup>(١)</sup>

آنذاك بدا الجذام على جبينه،  
وفجأة نضح تحت تاجه  
كما لو كان هو ملك القَرْع كله  
الذي يُمَسِّكُ بتلابيب الناس، وكانوا جميعاً

يَتمَلُّونَ، منصعقين، ذلك الشيء المُفزع  
يزحفُ على الجسدِ التاحلِ شبه المُقَمَّطِ،  
الذي كانَ ينتظرُ أن يتوجَّهَ له أحدٌ بضربة،  
لكن لا أحدَ كانَ لديه بعدُ الشجاعة اللازمة:  
كما لو كانَ سرَّيانَ شرفه الجديدِ هذا  
يُحِيلُهُ أكثرَ تعذُّراً على اللمسِ.

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. طويلاً اعتقد الشراح أن الملك المجذوم الموصوف هنا هو شارل السادس Charles VI، الذي يتطرق إليه ريلكه في روايته «دفاتر مائه...» أيضاً. وقد بين أم. إيغنهوف M. Egenhoff أن ريلكه يستلهم في هذه القصيدة، بصورة شخصية تماماً، حكاية الملك عُزَيَّا في «سفر الأخبار الثاني» (٢٦، ١٦ - ٢١)، إذ يصاب الملك بالبرص (الجذام) عقوبةً على كبريائه. أنظر أيضاً قصائد ريلكه عن القياصرة في «كتاب الصُّور».

## أسطورة الأحياء الثلاثة والموتى الثلاثة<sup>(١)</sup>

كان ثلاثة أسياد آتين من صيد الصقور  
فرحين بما أدبتهم.

لكن الشيخ الرماديّ الطلعة<sup>(٢)</sup> تلقّفهم؛  
كان الفرسان الثلاثة قد خيموا  
أمام نواويس ثلاثة،

كانت رائحتها تُفَرِّهم ثلاثاً؛  
بتنكيدها الذائقة والبصر والشم؛  
فأدركوا أنّ ثلاثة أموات كانوا  
يتحلّلون هناك بصورة مرعبة.

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. يستلهم ريلكه هذه الحكاية الخرافية المعروفة في التراث الغربي كما تصوّرّها جداريات «الكامبوسانتو» Camposanto في بيزة بإيطاليا، الحاملة عنوان «انتصار الموت»، والتي ينسبها ريلكه، في كتابه «يوميات فلورنسية»، إلى الرسّام الفورنسي بوفالماكو Buffalmacco (القرن الرابع عشر). أما الحكاية المعنيّة، التي شاعت في أوروبا منذ القرن الثالث عشر الميلاديّ، والتي يُرجعها البعض إلى أصول إسلاميّة وآخرون إلى مصادر بيزنطيّة، وفي كلّ الأحوال شرقيّة، فتحدّث عن ثلاثة أحياء (هم غالباً من الثبلاء) يصطدمون على الطريق بجثث ثلاثة موتى (نبلاء أو من رجال الكهنوت). يرتعب الأحياء الثلاثة فيما تخاطبهم كلّ جثة بالقول: «كنتُ كما أنت الآن، وكما أنا الآن ستكون/ لا القروّة ولا الجاه ولا السلطان لينفعوا أمام الموت». هو إذن ضرب من التذكّرة بالموت يدفع به ريلكه إلى أقصى درجات الرعب.

(٢) بالألمانيّة: der Greis، وهذه الشخصيّة ترمز في الفولكلور الجرمانيّ إلى الموت.

وَحَدَّه سَمْعُهُمْ سَمْعَ الصَّيَّادِينَ  
كَأَنَّ مَا يَزَالُ ثَاقِباً تَحْتَ عَصَابَاتِ أَوْجُهُهُمْ؛  
لَكِنَّ الشَّيْخَ الرَّمَادِيَّ الطَّلْعَةَ هَمَسَ فِي سَمْعِ كُلِّ مِنْهُمْ:  
«لَمْ يَمْرُوا بَعْدُ مِنْ خِزْمِ الْإِبْرَةِ  
وَلَنْ يَمْرُوا مِنْهُ أَبَدًا»<sup>(١)</sup>.

لَمْ يَبْقَ لَهُمْ سِوَى حَاسَةِ اللَّحْمِ،  
وَكَانَتْ سَاحْنَةً هَذَّبَهَا الصَّيْدُ؛  
فَجَاءَتْ أَمْسَكَ بِهَا الثَّلَجُ،  
وَأَسَالَ الصَّقِيعَ فِي عَرَقِ كُلِّ مِنْهُمْ.

---

(١) تلميح إلى مقولة السيد المسيح: «وأقول لكم: لأنَّ يَمُرَّ الْجَمَلُ مِنْ ثَقَبِ الْإِبْرَةِ أَيْسَرُ مِنْ أَنْ يَدْخُلَ الْغَنِيُّ مَلَكُوتَ السَّمَوَاتِ» («إنجيل متى»، ١٩، ٢٥) (المترجم).

## ملك «مونستر»<sup>(١)</sup>

كان رأسُ الملكِ مجزورَ الشعرِ،  
وكان تاجُه أوسعَ من رأسِه  
ويُباعِدُ ما بينَ أُذُنَيْهِ  
اللّتين كانتَ تتناهى إليهما من حينٍ إلى آخرِ

الهتافاتُ المُعادية  
تطلقُها أفواهُ الجوعى .  
كان يجلسُ  
على يده اليمنى كي يتدفَّقَ،

مكتئباً وثقيلَ العجيزة،  
ويُحسُّ بأنَّه لم يُعَدِّ هو نفسه :

---

(١) كتبها يياريس في مطلع صيف ١٩٠٨ . تستعيد القصيدة حكاية يان بويكلزون Jan Beukelszon ، المدعو أيضاً جان دو لايد Jean de Leyde (١٥٠٩ - ١٥٣٦) . كان من أعضاء حركة لا تقرّ بعمادة الأطفال وتعمل على تعميم أعضائها لدى بلوغهم سن الرشد ، حكم «مونستر» Münster (في ألمانيا) في ١٤٣٤ - ١٥٣٥ ونشر فيها الإرهاب ، مسمياً نفسه «ملك صهيون» ، وكذلك «ملك أورشليم الجديدة» . كان قد حلل الزواج المتعدد ، ومن هنا الإشارة إلى حياته الإيروسية المنهارة . قُتِلَ في ١٥٣٦ . يشير ريلكه إليه أيضاً في دراسته عن الرسام أوتو مودرزون Otto Modersohn ، المولود في مونستر أيضاً . ويتكلّم أودك . ميون بهذا الصدد عن «التهمك المنشئج» لدى ريلكه .

كَأَنَّ الْفَحْلُ قَدْ صَارَ فِيهِ رَدِيئًا،  
وَمُجَامَعَتُهُ مَخِيئَةً إِلَى أَقْصَى حَدٍّ.

## رقصة الأموات<sup>(١)</sup>

ما من حاجةٍ إلى جوقَةٍ من أجل الرقص،  
فهْم يسمعون في داخلهم زعيقاً  
كأنهم يؤوون أعشاشَ عقبان.  
قلقهم ينهمرُ كما من ناسور،  
وروائحُ عفنهم الأول  
ما تزال أفضلَ ما ينبعثُ منهم.

بقوةٍ يتشبَّثُ واحدُهم بشريكه،  
الراقص الذي صارت أضلاعه نياشينه،  
الفراس، التكملة التي لا بدّ منها  
ليقومَ ثنائي حقيقي.  
أحدُهم يحلُ قُبعةَ لِرَابهة  
كانَ شعرُها تحتها محبوساً،  
أفلا يرقصُ النَّدُ والنَّد؟

---

(١) كتبها بياريس في ٢٠ آب/ أغسطس ١٩٠٧. لا يمكن استبعاد تأثير الأعمال التشكيلية الغفيرة العدد في رقص الأموات، إلا أن نبرة القصيدة تدفع إلى التفكير أكثر بتأثير ممكن لقصيدة بودلير تحمل عنوان «Dance macabre» («رقصة الأموات»)، وهو نفسه عنوان قصيدة ريلكه هذه («Toten-Tanz»). وقد كان بودلير من شعراء ريلكه الأثيرين.



وَبِصْمَتٍ يَسْحَبُ مَوْشَرَ الصُّفْحَاتِ  
مِنْ كِتَابِ صَلَوَاتِهَا الْيَوْمِيَّةِ ،  
هِيَ ذَاتِ الْوَجْهِ الْبَالِغِ الشَّحُوبِ كَالشَّمْعِ .

وَسُرْعَانَ مَا يَشْعُرُونَ جَمِيعاً بِسَخُونَةِ مَفْرُطَةٍ ،  
هُمْ الْمَرْتَدُونَ مَلَابَسَ كَثِيرَةٍ ،  
مُؤَخَّرَاتِهِمْ وَجَبَاهُهِمْ يَلْسَعُهَا  
عَرَقٌ لَازِعٌ يَدْمَعُ بِمُرُورِهِ الْقُبْعَاتِ  
وَالْمَعَاظِفَ وَالْأَحْجَارَ الْكَرِيمَةَ ؛  
يُودُّونَ لَوْ تَعَرَّوْا مِنْ أَثْوَابِهِمْ  
كَطُفْلِ أَوْ مَجْنُونٍ أَوْ فَتَاةٍ :  
وَيُرْقِصُونَ بِتَنَاقُصٍ بِلَا انْقِطَاعٍ .

## يوم الحساب<sup>(١)</sup>

مرتعيين كما لم يكونوا يوماً،  
مُفَرَّقِينَ، مُخْلَعَةً أَعْضَاؤَهُمْ، مَطْعُونِينَ،  
كَذَلِكَ كَانُوا، مَتَكَوِّرِينَ تَحْتَ صَلْصَالِ الْأَرْضِ الْمُتَصَدِّعِ،  
لَا أَحَدٌ يَقْدِرُ أَنْ يَسْحَبَهُمْ

من أَكْفَانِهِمُ الَّتِي، فِي نَهَايَةِ الْمَطَافِ، أَحَبَّوْهَا.  
لَكِنْ يَأْتِي مَلَايِكَةُ، وَيَقْطُرَاتُ مِنَ الزَّيْتِ  
يَذْهَبُونَ مَفَاصِلَهُمُ الْيَابِسَةَ وَيَضْعُونَ  
فِي إِبْطِي كُلِّ مِنْهُمْ

مَا لَمْ يُدَنَّه هُوَ  
فِي تَصْخَابِ حَيَاتِهِ الْمَاضِيَةِ؛  
إِذْ مَا يَزَالُ هُنَا شَيْءٌ مِنَ الدَّفْءِ

لِكَيْلَا تُحَسَّنَ يَدَا الرَّبِّ بِالْبَرْدِ  
عِنْدَمَا تَمْسُكَانِ بِهِ مِنْ جَانِبَيْهِ  
بِرَفْقٍ، لَنُتَرْنَا قِيَمَتَهُ.

---

(١) كتبها بياريس في ٢٠ آب/ أغسطس ١٩٠٧.

## التجربة<sup>(١)</sup>

كلاً، لا فائدة من غرزٍ مساميرِ الجبة<sup>(٢)</sup>  
في أعمقِ ثنايا لحمهِ الشَّبِقِ،  
فحواشيه الحبلى تُطلق  
صرخاتٍ نساءٍ يُجهَضْنَ:

هيَ ذِي تولدُ منها رؤى منحرفة،  
بعضها يُحلّق ويعضّها الآخرُ يزحف؛  
عَدَمٌ محضٌ ينفضّ عليه  
في صوَرٍ متضافرةٍ نعبثُ به.

وحواشيه ما فتئتُ تتكاثرُ:

- 
- (١) كتبها بياريس في ٢١ آب/أغسطس ١٩٠٧. تنمي هذه القصيدة ضرباً من النقد البيكولوجي للمسيحية الدوغمائية والمتشكّفة وتعيد بلغة الشعر انتقادات عبّر عنها في «دفاتر ماله...». وهي تستهدف بوضوح لوحات بروغيل الشيخ (أو الأب) Breughel l'Ancien وجيروم بوش Jérôme Bosch التي يتعلّق موضوعها المحوريّ في تجربة القديس أنطوان. وبهذه القصيدة يختتم ريلكه سلسلة أشعار مكرّسة للعصر الوسيط وتتميّز بطابعها السّجاليّ. والصّوَر المنفّرة والكاريكاتورية تضع هذه القصائد في تضادّ مع هدف ريلكه أو مسعاه الجماليّ المعلن عنه في تلك الفترة والذي يتعلّق في «التعبير الموضوعيّ» (أنظر التعريف التقديّ بهذه المجموعة في تصدير الذّيوان).
- (٢) كان بعض الرّهبان المتشكّكين يضعون مسامير في مسوحهم في سبيل إيمانة الزّوج الحساسة وقمع الشهوات (المترجم).

فالغوغاء بالغَةُ الخصبِ في الليل؛  
مبرقشةُ الألوان أكثرُ فأكثر،  
كانت تتلاطم وتنمو؛  
والكلُّ يُصبحُ شراباً،  
ويداه تُمسكان بالقب عروة كاس،  
والعتمَةُ تنتفحُ كَفَخَذين  
ساخنين وعلى أهبةِ العناق . -

ظُلٌّ يصرُخُ، ويصرُخُ، داعياً الملاك،  
فأتاه الملاكُ في هالةِ نوره،  
وجعلَ يطاردُ الرؤى ويطردها  
إلى صميمِ القدّيس نفسه،

ليدومَ صراعه ردحاً من الزمن  
مع وحوشهِ وشياطينه،  
وليَقَطَرَ فيه من اختماره  
إلهاً يظلُّ فاسداً طيلةَ عهودٍ طويلة . . .

## الخيميائي<sup>(١)</sup>

بابتسامة آيلة إلى الزوال على شفّته،  
طرح الخيميائي إنبيقه المتصاعد منه دخانٌ هادئ.  
كان قد باتَ يعرفُ ما يلزمه  
لينبتق الشيء الأرفع:

كان يلزمه عصورٌ بكاملها - آلاف السنوات  
لَهُ وللدُّورِ الذي كانَ يغلي أمامه؛  
كان يلزمه نجومٌ في رأسه  
وفي جوف قلبه أوقيانوسٌ على الأقل.

الشيءُ المُعجِبُ الذي كانَ هو يحلُم به،  
نركه هو في تلك اللَّيلة  
يهرُبُ لملاقاة الله ومقاييسه العريق؛

أما هو فجعلَ يُتميمُ كالسكران،  
واضطجعَ على خزانته السّريّة،  
مُطالِباً بالتّبر الذي كانَ في حوزته.

---

(١) كتبها بياريس في ٢٢ آب/أغسطس ١٩٠٧. يتبع ريلكه هنا شكل السونيتة الإيطالية التقليدية، والقصيدة مكرسة لموضوع الخلق الشعري.

## صندوق ذخائر<sup>(١)</sup>

في الخارجِ كَانَ القَدْرُ يَرْقُبُ  
كُلَّ خَاتَمٍ وَكُلَّ حَلَقَةٍ  
مَا كَانَ لَوَاهِمَا سَيَكُونُ .  
وفي الدَّاخلِ لم يَكُ سِوَى أَشْيَاءَ ،  
أَشْيَاءَ كَانَ الضَّائِعُ يُعَالِجُهَا ، فَحَتَّى التَّاجِ  
الَّذِي يَحْنِيهِ هُوَ مَا كَانَ فِي نَظَرِهِ  
سِوَى شَيْءٍ يَخْتَلِجُ وَيُحَسِّنُ ،  
يُعَلِّمُهُ هُوَ ، فِي شَيْءٍ مِنَ الغَضَبِ ،  
كَيْفَ يَسْتَضِيفُ حَجراً كَرِيماً بِلَا شَائِبَةٍ .

كَانَتْ نَظَرَاتُهُ تَزْدَادُ بَرُودَةً فِي كُلِّ يَوْمٍ  
كَشْرَابِهِ اليَوْمِيِّ البَارِدِ .  
لَكِنْ عِنْدَمَا اكْتَمَلَتْ عِلْبَةُ الحُلِيِّ البَازِحَةِ  
(بَذْهِبِهَا المُطَرَّقِ ، الثَّمَعِينَ ، الخَالِصِ)  
وَصَارَتْ أَمَامَهُ

---

(١) كتب من هذه القصيدة مسودتين بباريس في ٥ آب/ أغسطس ١٩٠٧ ووضع صيغتها النهائية في آب/ أغسطس ١٩٠٨ . هذه التونية عن الإبداع الشعري تستعيد موضوع القصيدة السابقة : عمل الفنان الحقيقي لا يهدف إلى أية غاية نفعية بل إلى ابتكار «شيء» خالص ومجرد من كل وظيفة .

هبةً مكرّسةً تستقبلُ عما قريب  
معصماً أبيضَ رهيفاً ومُعْجِزاً<sup>(١)</sup>:

بقيَ جاثياً على ركبتيه طويلاً، طويلاً،  
ساجداً وباكياً وبلا جِراءة،  
منحنياً بكاملِ روجه  
أمامَ الباقوتِ السّاكنة  
التي بدتْ له عارفةً بوجوده،  
وعلى حينِ غرةٍ تستنطقُه عن حياته،  
وتُحدِّقُ به كأنّما من غورِ سلاّات.

---

(١) إنّ صناديق الذّخائر المزخّفة والمطعّمة بالجواهر من النمط الموصوف في القصيدة تستخدم أغلب الأحيان لحفظ رفات قذّبين وقذّيات (المترجم).

## التَّبَرُّ (١)

إِفْتَرَضْ أَنَّ التَّبَرَّ لَمْ يَكُ مَوْجُوداً:  
كَانَ سَيَنْبَغُ فِي نَهَايَةِ الْمَطَافِ  
فِي الْجِبَالِ أَوْ يَنْطَرَحُ فِي قِيَعَانِ الْأَنْهَارِ  
بِفَعْلٍ إِرَادَةِ الْبَشَرِ وَاحْتِمَارِ مَشِيئَتِهِمْ،

وَامْتِثَالاً لِعَتَقَادِهِمُ الْمُسْتَحْوِذِ  
فِي أَنَّ ثَمَّةَ مَعْدَنٍ يَفُوقُ فِي الْكَرَمِ سَائِرَ الْمَعَادِنِ .  
خَارَجَ قُلُوبُهُمْ كَانُوا مَا انْفَكُّوا  
يَقْدِفُونَ بِصُورَةٍ «مَرْوِيَةٍ» (٢)،

صَوَّبَ أَقَاصِي الْأَرْضِ، بَلْ حَتَّى فِي الْأَثِيرِ،  
وَأَبْعَدَ مِنْ كُلِّ مَا عَرَفُوهُ؛  
فِيمَا بَعْدَ عَادَةِ الْأَبْنَاءِ  
حَامِلِينَ لِدِيَارِهِمْ وَعَدَّ الْأَبَاءِ  
وَقَدْ أَزْدَادَ صَلَابَةً وَمَهَانَةً .

---

(١) كتبها بياريس في ٢٢ آب/أغسطس و٥ أيلول/سبتمبر ١٩٠٧ . وخلافاً للمعالجات السابقة، تشير الخيياء السلبية الموصوفة هنا إلى النقيض التام للفنّ الخالص: تحويل الذهب إلى قوة مفيدة .  
(٢) مَرْوِيَةٌ Meroë: عاصمة أسطورية للحبشة ومصر، كانت تمثل لقدامى اليونان ضرباً من الدورادو أو أرض الذهب .



لقد ازدهرَ حيناً من الدهر،  
ثم هجرَ مَنْ كَانَ هوَ قد أضعفهم،  
والذين لم يُحييهم قطّ.  
يُقال إنه ليسَ إلّا في اللَّبالي الأخيرة  
سَيُخرجُ من مكنو ليُعاينهم.

## سمعان العمودي<sup>(١)</sup>

كَانَ النَّاسُ يُحِيطُونَ بِهِ  
وَهُوَ يَهِيهِمْ بِرَكَاتِهِ أَوْ لَعْنَاتِهِ،  
فَلَمَّا حَدَسَ أَنَّهُ مَهْدَدٌ بِالضِّيَاعِ،  
إِبْتَعَدَ عَنْ رَوَائِحِ الْحُشُودِ،  
وَبِأَصَابِعِهِ الْخَدِيرَةِ تَسَلَّقَ إِلَى ذُرُورِ عَمُودٍ،

كَانَ مَا يَزَالُ مُتَنْصِباً وَلَيْسَ يَحْمِلُ أَيُّ بِنَاءٍ؛  
وَوَحِيداً فَوْقَ مَسَلَّتِهِ، طَفَقَ يُقَارِنُ،  
مَاحِياً كُلَّ مَا كَانَ يَعْرِفُهُ بِالْأَمْسِ،  
بَيْنَ ضَعْفِهِ هُوَ وَعَظَمَةِ اللَّهِ؛

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. وضع للقصيدة عنوان «العمودي» «Der Stylit» وكفى، لكن لا إمكان للشك في كونه يقصد القديس سمعان العامودي (٣٩٢ - ٤٥٩ ميلادية)، الذي أمضى أربعين سنة من حياته على ذروة عمود (مسلة)، هرباً من تبجيل العامة له. ويلتحق المقطع الأخير إلى قصيدة «جيفة» «Charogne» لبودلير ويمثل للإلزام بالموضوعية الضارمة. سوى أنَّ رهان القصيدة الحالية إنما هو أعمق: فالعموديون (أي جميع الرهبان الذين قلّدوا اختيار هذا القديس) دفعوا رفض المسيحية للحياة الدنيا إلى حدوده القصوى. وخلافاً لما نجد في القصائد السابقة من نبرة سجالية، نلاحظ أنَّ ريلكه، على غرار معاصره كافكا، يبحث هنا عن صحراء يمارس فيها وجوداً شعرياً متقشفاً. فيما بعد استخدم بريشت Brecht تسمية «العموديين» Säulenbeilige لإدانة جيل الشعراء الغنائيين المنخرطين في نهج ريلكه وشثيفان غيورغه Stefan George.

ظَلَّ يُقَارَنُ وَيُقَارَنُ؟  
وكان الله أكبرَ منه دوماً .  
وكان الجميعُ ، من رعاةٍ وفلاحين وملاحين ،  
يروّنه يتضاءلُ وغالباً ما يخرجُ عن طوره .

كان ما فتى يُخاطبُ السماءَ الرحيبة  
ناقعاً بالمطر تارةً ومسفوعاً بالشمس تارةً أخرى ؛  
كانت صرخاته تنهمرُ على الجميع  
كأنه يزعمُ في أوجههم .  
لكنه منذُ سنواتٍ ما عادَ يُلاحظُ

كيفَ كانت الحشودُ في الأسفل  
تتّزاحم وتكبرُ ،  
وما كان ألقُ الأمراء ليقدّر  
أن يبلغه في علوّه ذاك .

لكنّ عندما كان يهزُّ في الأعلى شياطينه  
في كلّ يوم وهو يكادُ ينقلبُ إلى كائنٍ رجيمٍ ،  
مُعذّباً بصمودهم أمامه ،  
صارخاً في وحدته إلى حدِّ اليأس ،  
كانت تنأقُ من جراحه على صفوفِ الحشدِ الأولى ،  
ببطءٍ وبلا مراعاةٍ ، ديدانُ ضخمةٍ ،  
تسقطُ على فوهاتِ التيجانِ ،  
وتتكاثرُ في أرديةِ المُخملِ .

## مريم المصرية<sup>(١)</sup>

منذ هربت، عابرة الأردن،  
حاملةً بعد حرارة مضجعتها، هي المعهّرة،  
فإن قلبها السخّي كالقبر،  
قلبها القوي الخالص راح يسقي الأبدية؛

وتقراها الحديثة العهد طِفقت تكبر  
حتى هجعت في نهاية المطاف،  
في عُري الجميع الأبدى،  
كعاج مصفر،

وسط لحاء شعرها الصُلب.  
ذات يوم كان أسدٌ يجول، فأشار له شيخ  
ملتسماً منه أن يساعده:

(معاً راحا يحفران).

---

(١) كتبها يباريس في مطلع صيف ١٩٠٨. وتشكل هذه القصيدة نوعاً من المُعادِل للقصيدة السابقة عن سمعان العمودي. أما مريم المصرية (٣٤٥ - حوالي ٤٢٢) فقد نُسجت حول حياتها أسطورة مفادها أنها، شأنها شأن مريم المجدلية في تصوّر البعض، كانت بغياً، ثم حصلت لها أثناء زيارتها كنيسة «القبر المقدس» في القدس رؤيا جعلتها تهتدي إلى الإيمان وتنزل في الصحراء حيث عاشت سبعاً وأربعين سنة منسرفة للعبادة والتشكك.

ثم أضجَعَهَا الشَّيْخُ فِي حَفِيرَتِهَا .  
وكَمَا فِي شَعَارِ سُلَالَةٍ قَدِيمَةٍ  
كَانَ الْأَسَدُ إِلَى جَانِبِ الشَّيْخِ يُثَبِّتُ الشَّاهِدَةَ .

## الصَّليب<sup>(١)</sup>

لَمَّا كَانَ الْمَرْتَزَقَةُ الْأَفْظَاظُ قَدْ اعْتَادُوا  
أَنْ يَدْفَعُوا إِلَى الْمَشْنَقَةِ عَلَى التَّلَةِ الْعَارِيَةِ  
بَعْضَ الْغَوَاغِي، فَمَا كَانُوا عَلَى عَجَلَةٍ مِنْ أَمْرِهِمْ،  
وَمِنْ آيٍ لآخرَ كَانُوا يُدِيرُونَ

إِلَى الْمَحْكُومِينَ الثَّلَاثَةِ<sup>(٢)</sup> وَجُوهَهُمُ الْجَهْمَةُ.  
بِيدَ أَنْ عَمَلَهُمْ، عَمَلُ الْجَلَادِينَ، السَّيِّئِ  
نُقِدَ هَذِهِ الْمَرَّةَ بِسُرْعَةٍ. وَمَا إِنْ فَرَّغُوا مِنْهُ  
حَتَّى أَلْفُوا أَنْفُسَهُمْ أَحْرَاراً وَبِلَا شُغْلٍ.

بَغْتَةً هَتَفَ وَاحِدٌ مِنْهُمْ (وَكَانَ مَلُوثًا كَجَزَارٍ):

---

(١) كتبها بياريس قبل الثاني من آب/ أغسطس ١٩٠٨. لها مصدران في «العهد الجديد» هما «إنجيل متى» (٢٧، ٣٣ - ٥٦) و«إنجيل مرقس» (١٥، ٢٣ - ٤١). وبالتضاد مع غواية التجديف المتواترة لدى ريلكه، يلاحظ أَنَّ تَشَفُّفَ السَّرْدِ وعدم اكترائه النَّسَبِيَّ هما اللذان يُساهمان في نزع هالة القداسة عن الحدث الموصوف لصالح مقاربة موضوعية للمأساة. والشاعر يُبْقِي هنا على اللَّبْسِ المعروف والتَّاجِمِ عن الجنس القائم بين اسم النَّبِيِّ إِيلِيَّا واسم اللَّهِ في صرخة المسيح على الصَّليب (متى، ٢٧، ٤٦ وماركس، ١٥، ٣٤ - ٣٥: «وفي الساعة الثالثة صرخ يسوع صرخةً شديدة، قال: «أَلُوِي أَلُوِي، لَمَّا شَبَقْتَانِي؟» أَيِ «إِلَهِي إِلَهِي، لِمَاذَا تَرَكْتَنِي؟»، فَسَمِعَ بَعْضُ الْحَاضِرِينَ فَقَالُوا: «هَا إِنَّهُ يَدْعُو إِيلِيَّا!». كما تسرد القصيدة الحدث من وجهة نظر مَنْ شَاهَدُوا آلامَ يَسُوعَ. هَكَذَا يَمْحِي سَوَالُ الْفَدَاءِ وَراءَ رُغْبِ الْمَشْهَدِ الْمَوْصُوفِ بِشَرِيَّةٍ مَقْصُودَةٍ.

(٢) صُلبَ يَسُوعَ مَعَ اثْنَيْنِ مِنَ اللَّصُوصِ، أَحَدُهُمَا كَانَ عَنْ يَمِينِهِ وَالْآخَرُ عَنِ الشَّمَالِ (الْمُتَرْجِم).

« أيتها القائد، لقد صرّخ هذا » .  
سأله القائد من على جواده: « مَنْ ؟ »  
وهو نفسه حَسِبَ أَنَّهُ قد سَمِعَهُ

ينادي إيلينا . كانت الرغبة تعصفُ بهم جميعاً  
في أن يستمتعوا بالمشهد ،  
وتراكموا ، حتّى لا يموت ،  
وقدّموا له الإسفنجة والخُلّ  
لتهدأ حشرجائه الأخيرة .

كانوا يأملون استعراضاً حقيقياً ،  
ربّما مجيء إيلينا .  
لكن في البعيد صرّخت مريم ،  
وأعول المصلوب نفسه ثمّ فاضت روحه .

## القائم من بين الأموات<sup>(١)</sup>

حتى النهاية لم يفكّر  
بأن يعيقها أو يمنعها  
من أن تنال من حبّها له مجدداً؛  
أسفل الصليب سقطت،  
متلفعة بالأمها  
وبأفخم مُجوهراتِ العشق.

فيما بعد، عندما جاءَتْ  
لتنظيف قبره، سابحةً الوجه بالذمّع،  
نهض من أجلها من موته،  
ليقول لها، بصحورٍ أكبر: «لا تُمسكيني...»

بعد ذلك بسنواتٍ في مغارتها أدركتْ

---

(١) كتبها بياريس في خريف ١٩٠٧، أو في كابري في ربيع ١٩٠٨. مرجعها في «العهد الجديد» هو «إنجيل يوحنا»، ٢٠، ١-١٨، وبخاصة صرخة المسيح: «تولي مي نانجيرى» («لا تُمسكيني»، «إنجيل يوحنا»، ٢٠، ١٧). وهنا تبدو إرادة التجديف عند ريلكه قريبة في نزعتها الاستفزازية ممّا نجده في قصيدة «المتحبة» (أنظرها في صفحات سابقة في هذه المجموعة): فهو يجعل من مريم المجدلية النموذج الأصلي للعاشقات المهجورات العظيمات (من مثيلات الشاعرتين الإيطاليتين غاسبارا ستامبا Gaspara Stampa والفرنسية لويز لاييه Louise Labé وسواهما).



أَنَّهُ، وَقَدْ صَارَ قُوَيًّا بِمَوْتِهِ،  
بِأَنَّ يَمْنَعُ عَلَيْهَا  
الطَّيِّبَ الْمُسْكَنَ لِأَلَامِهَا وَعَذُوبَةَ اللَّمَسَاتِ،

لِيَصْنَعَ مِنْهَا تِلْكَ الْعَاشِقَةَ  
الَّتِي لَا تَعُودُ تَنْحَنِي عَلَى الْمَحْبُوبِ،  
لِأَنَّهَا جَرَفَتْهَا عَوَاصِفُ كِبَرِي  
وَأَنْتَهَى بِهَا الْأَمْرُ إِلَى أَنْ تَتَجَاوَزَ صَوْتُهَا نَفْسَهُ.

## نشيد العذراء<sup>(١)</sup>

تسَلَّقَتِ المنحدَرُ بجسِمِها الذي كَانَ قد صارَ ثَقِيلاً

لا ترجو عزاءً ولا عوناً؛

يَدُ أَنْ نَسِيَّتْهَا الشَّامِخَةُ الحَبْلَى

هرعتْ لاستقبالها بفخرٍ ووقارٍ،

وكانتْ عارفةً بالأمر كُلِّهِ من دونِ أَنْ تُخْبِرَها هِيَ بِهِ .

فجأةً استعادتْ هدايتها بفضلِ رؤيةٍ نَسِيَّتْهَا .

بقيتِ المرأتانِ صامتينِ،

إلى أَنْ قالتِ الصغرى: « يبدو لي

أَنِّي من هذا اليوم نلتُ الأبدية .

يسكبُ الله على نفاجةِ الأثرياء

أَلَقَهُمْ دونَما حسابٍ،

---

(١) كتبها بياريس قبل الثاني من آب/ أغسطس ١٩٠٨ . لقد أعرب ريلكه في أشعاره، مع كل شيء، عن ضرب من التعلّق بمريم العذراء، وهذا ما تشهد عليه مجموعته المعنونة «حياة مريم» (أنظرها في صفحات لاحقة من هذا الكتاب)، وهو يبيع هنا حكاية «إنجيل لوقا» (١، ٣٩ - ٥٥) لـ «زيارة مريم لأليصابات»، التي تُختتم بنشيد العذراء (المعروف في الغرب باسمه اللاتيني: «نشيد التعظيم Magnificat»): «تَعْظُمُ نفسي الرب...» .

لكنه يبحث عن فتاة متواضعة  
لننعم عليها بزمنه غير المتناهي .

«فكري، كم هو رائع أن يكون عثر علي!  
وأن يكون أمر من أجلي الكواكب واحداً تلو الآخر -

«عظمي الرب يا نفسي ومجدي،  
بأعلى ما تستطيعين!»

## آدم<sup>(١)</sup>

مندهشاً على امتداد الواجهة الشديدة الانحدار،  
للكاتدرائية بجوار التَّجْمِية<sup>(٢)</sup>،  
فَرْعاً من محفل الملائكة والقديسين  
الذي انبثق هناك وأحلّه

مرّة وإلى الأبد أعلى من الآخرين<sup>(٣)</sup>،  
يقف هو مُستعظباً ديمومته،  
ثابت العزم بسيطاً، هو الفلاح  
الذي كان قد بدأ عمله دون أن يعرف

أين يلقى في جنة عدنِ البالغة الكمال تلك  
مخرجاً يقود إلى الأرض الحديثة الولادة.

---

(١) كتبها بياريس قبل ١٥ تموز/يوليو ١٩٠٨. والقراءة التي يقدمها ريلكه هنا لخلق الإنسان وسقوطه (طرده من الجنة)، والتي مفادها أن الإنسان هو المخلوق الراعي للموت، تنطوي على بذور عمل ريلكه اللاحق «مراثي دوينو».

(٢) زجاج نافذة كنيسة على شكل نجمة.

(٣) في واحدة من أولى رسائله إلى زوجته كلارا (آب - أغسطس ١٩٠٢) يذكر الشاعر تمثالي آدم وحواء اللذين يُشرفان على «واجهة الملوك» في كاتدرائية نوتردام بياريس، ويبراهما، أي التمثالين، «متوحّدين وشديدي التباعّد».

فلقد كان عسيراً إقناعُ الله؛

كان لا يوافقُ ويهدّده مراراً  
بموتِه الوشيك .

لكنَّ الرّجلَ أصرَّ: لسوفَ تلِدُ المرأةُ<sup>(١)</sup> .

---

(١) أي أنّ المرأة ستكون ولوداً لتنشأ منها سلاسة البشر . في قلب المنظورات هذا يكون الخروج من الفردوس لتدشين الوجود الإنساني اختياراً من لدن آدم (المترجم) .

## حواء<sup>(١)</sup>

تقفُ ببساطةٍ على امتدادٍ

واجهه الكاتدرائية بجوار النجمة،

تقفُ ويدها التفاحة،

أئمة براءة مرةً وإلى الأبد

بالطفل الذي ولدته

ما إن غادرتُ بياض من الحب

دورة الزمان الأبدية<sup>(٢)</sup>،

لتفرض نفسها على الأرض كسنة جديدة.

وا أسفاه، كان سيطيّب لها أن تمكث أكثر قليلاً

في ذلك الموطن وهي ترصد

تفاهم الحيوانات وتناغمها.

---

(١) كتبها بياريس قبل ١٥ تموز/يوليو ١٩٠٨. وعلى الرغم من القرابة في الشكل بين هذه القصيدة والقصيدة السابقة، يسمح ريلكه هنا لنبرة انحياز للمرأة بالانفصاح، ويقلب مراتبة الخطايا: فحواء القرية من الخلق إنما تستجيب إلى دعوة آدم المولدة للموت.

(٢) يقصد بالطبع أن حواء، بخروجها من الجنة، غادرت الزمن السرمد في السائد في الجنة إلى الزمن الأرضي المحسوب.

بيدَ أنها ألقت الرجلَ عاقداً عزمه،  
فغادرت في صحبته بحثاً عن الموت؛  
وهي لم تكذ تعرفُ الله.

## المجانين في الحديقة<sup>(١)</sup>

(ديجون)

ما يزال هذا الدَيْرُ المهجورُ يغلُقُ على باحثه  
كأنَّ شيئاً ما يتماثلُ فيه للشفاء .  
ساكنوه الحاليونُ ممتنعونُ هم أيضاً عن كلِّ عملٍ ،  
ولا يشاركونُ في الحياةِ الدائرةِ خارجَ البتّةِ ،

كلُّ ما يمكنُ أن يحدثَ قد انقضى ،  
وهم الآن يهوونُ السَّيرَ في هذه المَسالكِ التي يعرفونها جيّداً ،  
يفترقونُ فيها ليلتقوا من جديد ،  
كانهم يدورونُ في دائرةٍ ، رَضَيْنَ ، بِدائيتين ،  
بعضُهم يُعيدونُ هناكُ زراعةَ مَشَاتِلِ الزَّهورِ ،

---

(١) كتبها ياريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧ . كان ريلكه ، في طريق عودته من فياريجو Viareggio في إيطاليا ، في أواخر نيسان/ أبريل ١٩٠٣ ، قد أعلن في رسالة إلى رودان (٢٥ نيسان/ أبريل) ، عن رغبته بالتوقّف في المدينة الفرنسيّة ديجون Dijon ليرى أعمال النحات الفلامندي كلاوس سلوتر Claus Sluter المتوفى في ديجون في ١٤٠٦ ، والذي كان قد صمّم بوابة دير شامول Champmol ونافوره . وكان الدَيْرُ قد حُوّل في الفترة التي زار فيها ريلكه المدينة إلى مأوى للمصابين بالأمراض العقليّة . وتشهد صفحات من «دفاتر ماله . . .» وقصائد عديدة من «كتاب الساعات» و«كتاب الضوّر» على اهتمام ريلكه بحياة الهامشين من عريان ومجانين ومتولين وسواهم .



بُسْطَاءَ، مُغَوِّزِينَ، جَائِينَ عَلَى رُكْبِهِمْ،  
لَكِنْ عِنْدَمَا لَا يَعُودُ ثَمَّةٌ مَنْ يَرِاقِبُهُمْ  
تَنَدُّ عَنْهُمْ صَوْبَ الْعَشْبِ الرَّخِصِ النَّاشِئِ

إِيمَاءٌ مُخْتَلَسَةٌ وَخِرْقَاءُ،  
هِيَ مُدَاعَبَةٌ خَجَلِي مُرْتَابَةٌ  
لَأَنَّهَا مَفْعَمَةٌ بِالْوَدِّ، وَيُمْكِنُ أَنْ تَكُونَ حُمْرَةُ الْوَرْدِ  
مَفْرُطَةٌ وَخَجَلِي بِالْتَهْدِيدِ،

وَلَعَلَّ مِنْ شَأْنِهَا أَنْ تَتَجَاوَزَ  
مَا تُمَيِّزُهُ أَرْوَاحُهُمْ وَتَعْرِفُهُ .  
لَكِنْ رَبَّمَا كَانَ مَا يَزَالُ يُمَكِّنُهُمْ أَنْ يَحِيطُوا بِالْكَتْمَانِ هَذِهِ الْحَقِيقَةُ :  
أَنَّ ذَلِكَ الْعَشْبَ طَيِّبٌ وَيُخَاطِبُهُمْ بِنَبْرَةٍ خَفِيضَةٍ .

## المجانين<sup>(١)</sup>

وَهُمْ لَا يَقُولُونَ شَيْئاً لَأَنَّ الْحَوَاجِزَ  
مِنْ عَقُولِهِمْ أُزِيلَتْ ، وَالسَّاعَاتُ  
الَّتِي قَدْ يُفْهَمُونَ فِيهَا  
تَنْصَرِّمُ وَلَمَّا تَكْذَبُ أَنْ تَبْدَأُ .

فِي اللَّيْلِ غَالِباً مَا يَقْفُونَ إِلَى الثَّاقِذَةِ  
فَجَاءَ يَكُونُ كُلُّ شَيْءٍ عَلَى مَا يُرَامُ .  
أَيَادِيهِمْ مِنْهُمْ كَمَكَّةً فِي مَعَالِجَةِ أَشْيَاءَ مَلْمُوسَةٍ ،  
وَقُلُوبُهُمْ عَالِيَةً وَقَادِرَةً عَلَى الصَّلَاةِ ،  
وَأَعْيُنُهُمُ الْمَرْتَاخَةُ تُصَرِّبُ النَّظَرَ

إِلَى الْحَدِيقَةِ غَيْرِ الْمَأْمُولَةِ الَّتِي غَالِباً مَا تَكُونُ  
مَشْهُوَّةً فِي هَذَا الْحَيِّ الْمَفْرُوضِ عَلَيْهِ السُّكُونُ ،  
وَالَّتِي تَوَاصَلَ النَّمُوُّ فِي انْعِكَاسَاتِ الْعَوَالِمِ النَّائِيَةِ ،  
وَتَتَكَاثَرُ وَلَا تَضْيَعُ أَبَداً .

---

(١) كتبها بياريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧ ، وَصَلَتْهَا بِالْقَصِيدَةِ السَّابِقَةِ وَاضِحَةً .

## مَشَاهِد من حياة قَدِيس<sup>(١)</sup>

أحياناً كان يَشْعُرُ بمخاوفٍ مُجرَّدِ الولوجِ فيها  
كَأَنَّ كَمَثَلَ مَوْتِ آمِرٍ وَلَيْسَ يُقَهَّرُ .  
يُطِئُ عَلَمَهُ هُوَ قَلْبُهُ أَنْ يَتَخَطَّاهَا  
وَرَبَّاهُ مِثْلُ مَنْ يُرَبِّي وَلَدًا .

ولقد عرِفَ عَذَابَاتُ لَا تُوصَفُ ،  
مُظْلَمَةٌ ، بَلَا صَبَاحٍ ، كَمَخَابِيءٍ ،  
أَمَّا رُوحُهُ فَمَا إِنْ كَبُرَتْ  
حَتَّى أَوْعَزَ إِلَيْهَا بِالْاضْطِجَاعِ

إِلَى جَانِبِ خَطِيئَتِهَا وَسَيِّدِهَا ، وَبَقِيَ وَحْدَهُ  
مَهْجُورًا فِي هَذِهِ الْأَمَاكِنِ  
الَّتِي تَدْفَعُ الْعِزْلَةَ فِيهَا كُلَّ شَيْءٍ إِلَى أَقْصَاهُ ،

---

(١) كتبها بياريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧ . مذُكِرَ رِيلْكَه «كتاب الساعات»  
صارت حياة الزاهد أو القديس ، شأنها شأن حياة المجنون ، تمثّل لديه حياة الفنان . وقد عبّر في رسالة  
إلى كارل وإليزابيث فون دير هابت Karl und Elisabeth von der Heydt في ١١ كانون الأول/  
ديسمبر ١٩٠٦ عن رغبته في أن يصبح هو نفسه . . . ذيرًا . والتلاقيات بين هذه القصيدة وما كتبه ريلكه  
عن سيرة سيزان Cézanne وبخاصة عن رفض الفنان للمدن الكبيرة واختياره للفقر تأتي لتعزّز ارتباط  
هذه القصيدة بسيرة ريلكه نفسه .

مُقيماً بعيداً عن الكلّ، رافضاً الكلمات.

لكنّ بعدَ سنواتٍ عديدة  
ذاقَ سعادةً أنْ يَمُتَلَ ذاتَ يومٍ هو الآخر  
بينَ يَدَي نَفْسِهِ لِيُحِسَّ  
كسائرِ الخلقِ بشيءٍ من الحنان.

## المتسولون<sup>(١)</sup>

ما كنتَ تعرفُ ممَّ كانَ يتكَبَّرُ  
ذلكَ الرِّكَّامُ. إِنَّ رجلاً غريباً  
وجدَ فيه متسولين  
يبيعونَ راحاتِ أيديهم.

يُروْنَ المُسافرَ  
أفواههم المملأى بالأوساخ،  
وهو في استطاعِهِ (يقدرُ أن يَهَبَ نفسَه ذلكَ)؛  
أن يرى إلى الجذامِ يَغزوهم.

في أعينهم المُتسائلةُ كالماءِ  
يُذَيَّبونَ وجْهَهُ، هو الغريبُ،  
سُعداءُ لأنهم عرفوا أن يجتذِبُوهُ،  
ثمَّ يَصقونَ إذْ يكَلِّمُهُم.

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. ويذكر هذا الرصد للبؤس في المدينة الكبيرة بالمشاهد الباريسية من رواية ريلكه «دفاتر مائه...» ويعمله الشعري «كتاب الفقر والموت». وهو يستلهم بوضوح «لوحات باريسية» *Tableaux parisiens* و«أزهار الشر» *Fleurs du mal* لبودلير، وكذلك، وبخاصة، نصوص الكاتب النرويجي سيغيورن أوبستفيلدر Sigbjørn Obstfelder (١٨٦٦ - ١٩٠٠) الذي كتب ريلكه في مقالة عن كتاب له في ١٩٠٤: «العُفْلُ والخجولون وقيحو المنظر والمُلفِزون الذي يتشكّلون كالغبار في المدن الكبيرة... هؤلاء هم الذين كان هو يسلط عليهم نظراته».

## أسرة غريبة<sup>(١)</sup>

مثلما يبدأ الغبار بالتجمع في مكانٍ ما  
دون أن يكون في أي مكان، ثم لغاية غير معلومة  
يتكدس على حين غرة في كتلة رمادية،  
ذات صباح فارغ في بقعة تتجه إليها نظراتنا،

فهم أيضاً تجمعوا لا تدري مم  
في اللحظة الأخيرة تحت خطك  
صانعين في ندوة الشارع تلك  
شيئاً لا تدري ما هو،

شيئاً يبدو راعباً فيك . أو غير راعب فيك أنت نفسك .  
ذلك أن صوتاً يبدو آتياً من العام الماضي  
كان يدعوك بغناؤه ، باقياً في الألوان ذاته نحياً ،  
ويدأ يمكن القول إنها مستعارة ،  
كانت تنبئ دون أن تأتي لمصافحتك .  
من سيأتي أيضاً؟ وبمن يفكر يا ترى أولئك الأربعة؟

---

(١) كتبها بياريس قبل ٢٠ آب/ أغسطس ١٩٠٨ . إن موضوع الغبار والطفس الكاليج يجمع هذه القصيدة  
بمقالة ريلكه عن كتاب أويستينلندر (انظر الحاشية السابقة) .

## غسيل الميت<sup>(١)</sup>

كُنْ قد اعتدَنْ عليه . ولكنْ  
عندما جيءَ بمصباحِ المطبخِ وجعلَ يشتعلُ قَلِيقاً  
في تيارِ الهواءِ المُظلمِ ذاكَ صارَ الرّجلُ المجهولُ  
مجهولاً لدهنِ حقاً . غسلنَ عُنُقَه ،

ولمّا كنْ لا يعرفنَ عن مصيره شيئاً ،  
فقد ابتكرنَ له مصيراً فيما كنْ  
يواصلنَ تغسيلَه . إحداهُنْ انتابتها نوبةٌ سُعالٍ  
فطرَحَتْ في تلكَ الأثناءِ الإسفنجةَ الثقيلةَ النّاقعةَ بالخلِّ

على وجهه . توقفتِ الأخرى أيضاً .  
من وبرّ الفرشاة  
كانت القطراتُ تسقطُ ، وفي الألوانِ ذاتِه

---

(١) كتبها بياريس قبل ١٥ تمّوز/ يوليو ١٩٠٨ . كان ريلكه قد قام في صيف ١٩٠٦ بزيارة لمعهد الطبِّ العدليّ بباريس (أنظر قصيدة «مشرحة» في ج ١ من هذه المجموعة) . وإنّ علامات عديدة ، وبخاصّة التلميح إلى عبارة يسوع الخامسة على الصّليب «أنا عطشان» وإلى الإسفنجة النّاقعة بالخلِّ ، هذا كلّهُ يخلع على هذا الميت الغُفْل ملامح مسيح يأتي للبشريّة بـ «ناموس جديد» . هنا حالة متطرّفة من «قلب المنظورات» الذي يماربه ريلكه ، ولا يمكن اعتبار هذه القصيدة ، كما يفعل شتال Stahl ، أنموذجاً لـ «الخطاب الموضوعي» . فالييت الأخير بخاصّة ينقض تأويلاً كهذا .

كانت يده المتشنجة والمرعبة تريد أن تفهم  
جميع سكان المنزل أنه لم يعد شاعراً بالعطش.

أثبتت هو ذلك. فسارعن إلى استئناف عملهن،  
بعد نوبة سعال خفيفة، وكما لو كن مرتبكات،  
وعلى الزسوم الصامتة في بسط الحائط،  
كان يمكن رؤية أطرافهن المنحنية وهي تتلوى

وتأرجح كما في شبكة،  
طيلة الدقائق الأخيرة من غسلهن.  
وراء النافذة التي لا ستائر فيها كان الليل يتشر بلا احتشام،  
وكان رجل غفل ممدداً هناك،  
عارياً ونظيفاً ويملئ جُملة نواميس.



## إحدى العجائز<sup>(١)</sup>

(باريس)

أحياناً في المساء (أتعلم ما يشعر به المرء آنثذ؟)  
يكن فجأة هنا ويلوحن لك ملتفتات إلى الوراء  
وُيرينك من تحت قبعاتهن النصفية  
ابتساماتهن شبه الملققة،

ثمة دائماً قربهن مبني لا انتهاء له،

وعلى امتداده

يجتذبنك بلغز جربهن،

وقبعاتهن ومعاطفهن ومشيتهن.

وبأيديهن تلك التي، تحت ياقاتهن،

تنتظرك في السر وتدعوك:

كأنهن يُردن أن يلففن يديك

في ورق النقطة من على الأرض.

---

(١) كتبها بياريس في ٢١ آب/ أغسطس ١٩٠٧. وهي تلميح مباشر إلى قصيدة بودلير «العجائز الضغيرات»

«Les Petites Vieilles»

## الأعمى<sup>(١)</sup>

(باريس)

أنظره سائراً يخرقُ المدينة  
غيرَ الموجودةِ في نطاقه المُظلمِ ذاك،  
كما يخرقُ صدعُ مُظلم  
سطحَ فتجانٍ ساطعٍ. انعكاسُ الأشياءِ

يرتسمُ عليه كما على ورقة،  
ولا ينفذُ فيه. وحدّها حاسّةٌ لمسه  
تُختلجُ، كأنه يستقبل  
في داخله العالمَ مَوْجَةً ضئيلة بعدَ موجة:

صمتٌ ومقاومةٌ - وأنثى  
يدو كأنما في انتظارٍ. يختارُ أحداً:  
فيستسلمُ ويرفعُ يدهَ محتفلاً كأنه  
في حفلٍ زواجه هو نفسه.

---

(١) كتبها بياريس في ٢١ آب/ أغسطس ١٩٠٧. والأعمى (وأحياناً العمياء) أحد الوجوه الأساسية التي استخدمها ريلكه لصياغة تصوّره لباريس والمدن الكبيرة بعامة.

## المرأة الفاقدة نضارتها<sup>(١)</sup>

بخفّة، كما بعد الموت،  
وضعتُ شالاً وقفّازين؛  
الرائحة العزيزة  
التي كانت هي بالأمس تعرفُ نفسها فيها  
طردها عطر آت من صوانتها.  
منذ زمنٍ طويلٍ لم تنسأ:   
من أكون؟ (إحدى قريباتها البعيدات)،  
وفيما تروحُ في أفكارها وتغدو

تنهمك وتُعنى بحجرتها القليلة  
وتعيدُ ترتيب الأشياء فيها  
فلعلها ما برحت تسكنها  
الفتاة نفسها كما بالأمس.

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. والمرأة الدّاوية أو الفاقدة نضارتها أحد الشخصيات المحورية لدى الكاتب النرويجي أوبستيلدر (أنظر حاشية قصيدة «المتسولون» أعلاه).

## عشاء سرّي<sup>(١)</sup>

الأزليّ نفسه إلينا يَسْمَى . مَنْ يا ترى  
يملكُ الخيارَ ويقدرُ أن يُقسَمَ القوى إلى صغيرة وكبيرة؟  
هل لمحتَ يا ترى العشاء السّرّي  
في الصّالاتِ الخلفيّةِ المُضاءَةِ للمخازنِ المعتمَةِ؟

أرأيتَ كيف يُمسكون بالأشياء ويمدّونها بعضهم للبعض الآخر  
ويستريحون في هذا الفعلِ بسّيطيّنِ ثقيلين؟

---

(١) كتبها بيارس قبل ٢٠ آب/ أغسطس ١٩٠٨ . ويصنع العنوان وبعض التلميحات (خصوصاً إلى يهوذا في المقطع الأخير)، هذا كله يصنع من هذه القصيدة ضرباً من استمادة للعشاء السّرّي، قابلة للمقارنة بقصيدة «غيل الميت» (أنظرها في موضع سابق في هذا القسم). العشاء السّرّي هو بالأصل، وكما هو معروف، المأدبة الأخيرة ليسوع وتلاميذه، قبل إيقافه من قبل الجند الرّومان تمهيداً لصلبه . وهو هنا مشهد عاديّ لأشعة مرثية عبّرَ واجهة مخزن، تتناول طعامها في صالة مخزنها الخلفيّة كما يحدث غالباً في مثل هذه الأماكن . واللافت أن ريلكه نفسه كتبَ إلى زوجته كلارا في ٤ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٧، أي قبل كتابة هذه القصيدة بسنة، رسالة يصف فيها المشهد ذاته واضعاً نفسه فيه على سبيل السخرية المرّة: «لو كان هذا يكفي، لثمّنتُ أن أشتري واحداً من واجهات المخازن هذه، المزحومة بالأشياء، وأن أقيم وراءها في صحبة كلبٍ طيلة عشرين سنة! في المساء، سيكون في الصالة الخلفيّة للمخزن ضوءٌ خافتٌ، وهناك نتعشّى نحن الثلاثة [يقصد أسرته المكوّنة منه ومن زوجته كلارا وابنتهما رُوت]. وعندما يرى المشهد انطلافاً من الشّارع، وقد كَبُرَ بفعلِ الظّلام واكسى مسحةً احتفاليّة (هكذا ينبغي معاينة الهموم دوماً، صغیرها والكبير) فهو يبدو في كلّ مرّة كأنّه عشاء سرّي . . . . إنَّ هذه الرّسالة تضيء اللّوحة الباريسيّة الموصوفة في القصيدة وترينا فيها تلميحاً من لدن ريلكه إلى وضعه العائليّ نفسه، وإلى عجزه، الذي كان هو يشكو منه، عن أن يؤمّن لزوجه وابنته الوحيدة تلك «المشاركة الدّائمة» التي كانتا تنظرانها منه . وهذا ما سيعبّرُ هو عنه بعد سنوات أيضاً، في رسالة إلى صهره كارل زيبر Karl Sieber، مؤرّخة في ١٠ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٢١ .

من أيديهم تنطلق إشارات  
لا يعلمون أنهم يقومون بها، وهم لا يفكرون

بما تيسر من كلمات  
يحددون ما يشربونه وما يتقاسمون.  
ذلك أنه لا أحد هنا لا يذهب في السر  
إلى أي مكان ممكن باقياً هنا في الأوان ذاته.

أو ليس بينهم دائماً من هو على أتم الاستعداد  
لإرجاع أبويه إلى عهدهما البائد،  
هما اللذين يخدمانه خائفين؟<sup>(١)</sup>  
(سيكون مفرداً المبالغة في رأيه أن يبيعهما).

---

(١) يلاحظ شال Stahl في المقطع الأخير قرابة مع ملوك أدميتوس في القصيدة «الكسيس» (قصائد جديدة)، القسم الأول).

## المنزل المحترق<sup>(١)</sup>

وراء أشجار الزيزفون المحترقة،  
التي تُزَنَرُ المنزلَ في الأرض البوار،  
كان فراغٌ جديدٌ تفادى أن يتشَرَّ عليه  
صباحُ بداياتِ الخريفِ المرتابِ. محلٌّ إضافي

كان الصغارُ الآتون من شتَّى الأماكن  
يتقاذفون فيه الصرخاتِ ويتشَلَوْنَ الحُطامَ.  
لكنَّ الجميعَ يَسْكُتونَ عندما يجيء ابنُ المنزلِ نفسه،  
ساحباً من العوارضِ شِبْهَ المَكتَمِلِ تَفْعُمُهَا

واللأهبةِ سطولاً وأجراناً معوّجةً،  
مستعياً بقضيبٍ طويلٍ متشعب،  
مطلقاً في نهاية المطافِ صوبَ الصُّبْيَةِ  
نظرةً تبدو كاذبةً كي يجعلَهم يعتقدون

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. يمكن أن تبدو هذه القصيدة نافرة في الأجواء الباريسية للقصائد السابقة. إلا أن موضوع الفراغ، والفضاء الجديد الذي ينشأ عن التهديم، يذكر بوصف ريلكه الشهير لحائط منزل باريس في روايته «دفاتر ماله» . . . .

بِما كَانَ موجوداً في ذلك المكانِ بالأمس .  
فمنذُ غابَ المنزلُ صارَ كُلُّ شيءٍ يبدو لَهُ  
شديدَ الغرابةِ : لا بل أكثرَ غرابةً من فرعون .  
والفتى نفسه باتَ مختلفاً . كما لو كَانَ آتياً من بعيد .

## الفريق<sup>(١)</sup>

(باريس)

تُرْتَبُّ الصُّدْفَةُ الوجوهُ كما عندما تَجْمَعُ  
على عَجَلٍ أزهاراً من أجلِ صُنْعِ باقَةٍ . إنها تفصلُها  
ومن جديدٍ تدفعُها فوقَ بعضِها البعضُ ،  
تجذبُ اثنين منها بعيدَين ، ناسيةً واحداً كأنَّ أقربَ ،

تُبَدِّلُ وجهاً بآخرَ ، وتُنْعِشُ بنفحةٍ ثالثاً ،  
وتَطْرُدُ من الجَمْعِ كلباً كَمَنْ يُزِيلُ عشباً ضاراً ،  
والى الأمامِ تسحبُ رأسَ مَنْ كان ينظرُ إلى أسفلَ ،  
كما في غايةٍ متشابكةٍ الأوراقِ والفصونِ ،

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨ . هذه التوثيقية ألهمتها مشاهدة ريلكه في حديقة ألو كسمبورغ بباريس لاستعراض فرقة البهلوانات والمشبذين التي كانت معروفة بفرقة رولان Rollin ، باسم مؤسسها الذي كان هو وأبناؤه أعضاءها الأسامين . ويمكن أن تكون هذه الفرقة هي نفسها التي ألهمت لوحة بيكاسو الشهيرة «المشبذون» *Les Bateleurs* ، المعروفة أيضاً تحت عنوان آخر : «أسرة بهلوانات» *Famille de saltimbanques* (١٩٠٥) والتي ستشكل لاحقاً مرجعاً تشكيمياً أساسياً لريلكه في كتابه المرحلية الخامسة من «مراتي دوينو» . كما نجد معالجة لموضوع الحواة في «البهلوان الهرم» *Le Vieux Saltimbanque* لبودلير Baudelaire في مجموعته «سويداء باريس» قصائد نثر صغيرة *Le Spleen de Paris - Petits poèmes en prose* .



وبرخاوة ثوثقه إلى الحافة؛  
ثم تعاود التهوض، تغير مكانها وتستقل  
ولا يسعها سوى العودة بوثة واحدة

إلى غمرة العين تطلقها من وسط البساط<sup>(١)</sup>  
الذي سرعان ما يأتي  
رافع الأثقال الأمرد لينفخ عليه جثته الضخمة.

---

(١) يعزو ريلكه هنا إلى الصدفة، التي جعل منها ضرباً من «رئيسة جوقة»، الغمرة التي يطلقها رئيس فرقة البهلوانات عندما يريد من أحدهم أن يقوم بهذه الحركة أو تلك أثناء الاستعراض. وكما قيل أعلاه، فسيمود ريلكه في المرتبة الخامسة من «مراتي دوينو» إلى وصف عمل الفريق هذا وإيماءات رئيسه، بل حتى غمرته هذه (المترجم).

## مُرْقَصُ الْأَفَاعِي (١)

عندما في ساحةِ السُّوقِ يَنْفُخُ مَرْقَصُ الْأَفَاعِي  
في مزمارِهِ الَّذِي يُثِيرُ وَيُنِيمُ،  
يَحْدُثُ أَنْ يَنْجَذِبَ إِلَيْهِ  
مَتَسَكِّمٌ يُقَلِّتُ عَلَى حَبْنِ غَرَّةِ

من صَحْبِ الذَّاكِكِينَ كُلِّهَا وَيَدْلُفُ إِلَى حَلْقَةِ الْمَزْمَارِ  
الَّذِي يَطْلُبُ وَيَطْلُبُ وَيَطْلُبُ وَيُنَالُ  
مَنْ الْحَيَوَانَ أَنْ يَنْتَصِبَ فِي سَلْتِهِ  
ثُمَّ يَجْعَلُ بِسِحْرِهِ الْحَيَوَانَ يَرْتَخِي مِنْ جَدِيدٍ،

جَاعِلًا فِي تَسَارُعِ الْعَمَى وَالذَّوَارِ  
مَا يُخِيفُ وَيَتَنَصَّبُ مُتَنَابِئًا مَعَ مَا يَنْشُدُ الْارْتِخَاءَ؛

---

(١) كتبها بياريس في خريف ١٩٠٧، أو في كابري في ربيع ١٩٠٨. لا شيء في سيرة ريلكه يسمح بتشخيص أصل الموضوع المطروق هنا. تذكر بريجيت برادلي بقصيدة بودلير «العثبان الراقص» *Le Serpent qui danse*، وعلى هذا الأساس يكون «الفرح السيئ» المشار إليه في المقطع الأخير تلميحاً إلى مجموعة بودلير الشعرية «أزهار الشر» *Fleurs du mal*. هي إذن «قصيدة - شيء» أنموذجية، تصوّر بدقة وضعية التنويم التي تنجم عن صوت الناي وإيقاع الرقص. وعبر اللعب الواضح على موضوع الانتصاب والارتخاء، تستعيد القصيدة أيضاً موضوع النزاع بين الشهوانية والعقلانية، وهو موضوع متواتر لدى ريلكه.

ثم تكفي نظرة: ويكون السّاحر الهندي  
قد جعل أفاصي مجهولة تتغلغل فيك،

تحتضر أنت فيها. كأنّ سماء مشتعلة  
تنهار عليك. بصورة مُباغتة  
ينشرح وجهك. تنطرح بهارات  
على ذاكرتك القطيعة

التي لا تعود تنفعك في شيء. لا رُقِيَّة لحفظك،  
الشمس فيك تختبر والحُمى عليك تنهال؛  
وفرخ سيء يدفع إلى الانتصاب كل سويقي فيك،  
وفي الأفاعي يتلمظ السم.

## هز أسود<sup>(١)</sup>

الشَّيْخُ هُوَ أَيْضاً مِثْلُ مَكَانٍ  
تَصْطَلِدُ فِيهِ نَظْرَتُكَ بِرَنِينٍ مَا؛  
لَكِنْ هُنَا، عَلَى هَذَا الْوَبْرِ الْأَسْوَدِ،  
لَا تَمْلِكُ أَقْوَى نَظْرَاتِكَ إِلَّا أَنْ تَذُوبَ:

كَمَجْنُونٍ يَخْبِطُ بِرِجْلِهِ الْأَرْضَ  
فِي ذُرْوَةِ هَيَاجِهِ فِي الظَّلْمَةِ  
دَاخِلَ حَجَرَتِهِ الْمُتَّجِدَةِ الْجُدْرَانِ<sup>(٢)</sup>،  
ثُمَّ يَسْتَفِدُّ فَجْأَةً أَسْبَابَ هَذَا يَنِهِ وَيَهْدَأُ.

النَّظَرَاتُ كُلُّهَا الَّتِي لَمْ تُصِبِ الْهَزَ،  
يَدُو هُوَ كَأَنَّهُ يُخْفِيهَا فِي أَعْمَاقِهِ،  
لِيَقْشَعَرَ بِمَعُونَتِهَا إِذْ يُطَبِّقُ جَفْنَيْهِ

---

(١) كتبها بياريس قبل آب/أغسطس ١٩٠٨. والأرجح أنَّ ريلكه يقدِّم هنا معارضة لقصيدة بودلير الشهيرة «الهز Le Chat». إلا أنَّ قلب المنظورات الذي يمارسه في «قفلتها» يذكر بقصيدته «تمثال نصفي قديم لأبولو» في مطلع هذا القسم من «قصائد جديدة».

(٢) الجدران «المتَّجدة» Gepolster، أي الجدران الملفوفة بقماش عازل يمنع الأصوات من أن تتسرَّب من غُرَف المرضى أو إليها. وهذا التفصيل «الطبي» يزيد في قساوة المشهد ويبرز هذه الحاشية (المترجم).

ويناام وإياها منتفش الوبر متوعداً.  
ثم يلتفت فجأة كأنه قد استيقظ،  
وفي وجهك يمدُّ وجهه،  
فتلاقي من جديد،  
في العنبر الأصفر<sup>(١)</sup> لكُرْتَي عَيْتِه،  
من حيثُ لم تتوقع، نظرتك أنتَ  
مأسورةً هناك كَحشرةٍ مَيْتَةٍ منذُ سنوات.

---

(١) «العنبر الأصفر» اسم حجر كريم، وينبغي عدم الخلط بينه وبين «العنبر الزمادي» وهو اسم عطر العنبر المعروف. وعندما لا يُذكر اللون فالسياق يساعد على معرفة ما إذا كان المقصود هو الحجر أو العطر.

## عشية عيد الفصح<sup>(١)</sup>

(نابولي)

في هذه الأزقة العميقة الخروز،  
التي تتدافع في ظلامها صوب الميناء  
خلال المنازل المحسورة،  
سيسيل طيلة الغد ذهب الموابك؛  
بدل الأسماك ستنتشر شرشف الأسر الموروثة،  
ولسوف تُرفرف وسط الرياح  
على الشرفات الضاعدة في السماء أعلى فأعلى،  
كانعكاسات ماء يجري.

لكن اليوم في كل ثانية يأتي  
رجل يحمل الرزم ويطرق على الأبواب  
وبلا انقطاع تجلب الناس مشتريات الجديدة،  
ومع ذلك فالبسطات تظل عامرة أبداً.  
في أحد الأركان يغرّض ثور في خطافه

---

(١) كتبها بياريس قبل ١٥ تموز/ يوليو ١٩٠٨. كان ريلكه لدى عودته من كابري في إيطاليا قد أمضى ثلاثة أيام في نابولي، من يوم الجمعة الحزينة إلى أحد الفصح (أي من ١٨ نيسان/ أبريل ١٩٠٨ إلى ٢٠ منه). ويمكن تقريب هذه القصيدة من قصائد ريلكه عن المدن البلجيكية الفلامندية في القسم الأول من هذه المجموعة.

أحشاءه الباردة والأعلام الضغيرة  
المغروزة في قوائمه، وكانت  
ألف أضحية تنتظر دورها هناك؛

تتراحم على المصاطب أو حول الأوتاد،  
تشبث ببعضها البعض أو تندحرج  
قرب الأبواب المظلمة؛ وأمام البطيخ المتائب  
تتكدس أرغفة الخبز.  
اللحم المذبوح ملؤه رغبة وجراك؛  
ويا لهدوء صغار الذبابة  
والكباش المعلقة،  
بيد أن الأقل صخباً هي الحملان

التي يحملها الصبيان على أكتافهم،  
والتي تهز رأسها بوداعة في كل خطوة.  
في حين تلمع في واجهة من الزجاج  
عُرِضَتْ فيها «عذراء إسبانيا»،  
مشابك الأكاليل وفَضَّتْها  
مفعمة بإرهاصات التور القادم؛ وفي الجهة الأخرى  
يظهر عند النافذة فرد يُعْطَر على المازة بغمزات عيَّنه  
وفي وقفة استعارها من سواء  
يقوم بسرعة بحركات غير محتشمة.

## الشُّرفة<sup>(١)</sup>

(نابولي)

في فضاء الشُّرفة الضيق، في الأعلى  
هم مجتمعون كما في باقة  
من وجوه شائخة دائرية  
كأنما رتبهم رسام،  
ساطعين في المساء، يبدون مثاليين مؤثريين  
وكانتهم هنا إلى الأبد.

الشَّقِيقَتَان تستندان

إحداهما إلى الثانية. وكما لو كانتا تبحثان  
إحداهما عن الأخرى بلا أملٍ ومن بعيد  
تتلامسانِ عزلةً بإزاء عزلة؛

---

(١) كتبها بياريس في ١٧ آب/أغسطس ١٩٠٧. كان ريلكه قد أقام في نابولي في كانون الثاني/يناير ونيسان/أبريل ١٩٠٧. وخلافاً لما يراه بعض النقاد الذين أحالوا هذه القصيدة على لوحة لأدوار مانيه Edouard Manet تحمل العنوان نفسه وترينا امرأتين يتوسطهما رجل على شرفة، ينبغي أن نلاحظ أنَّ الأجواء الموصوفة في قصيدة ريلكه تتلاءم تماماً والأجواء العائلية لمدينة مثل نابولي، وكذلك أنَّ الشاعر لا يوظف في قصيدته أيّاً من ملامح شخوص اللوحة المذكورة أو تعابيرهم. نذكر أخيراً بأنَّ مجموعة «أزهار الشر» لبودلير تضم قصيدة تحمل العنوان نفسه.



والشقيق بصمته الاحتفالي،  
منغلق وممتلئ بمصيره،  
بيد أن له نظرة حانية  
تجعله شبيهاً بأمه بخفاء؛

في الوسط يقف، مطوطاً ومهترئاً  
وبلا وشيجة قربي منذ سنوات عديدة،  
قناع عجوز لا تُسبر أغواره  
كأنه قد استوقفته

في سقوطه يد؛ في حين تبدو اليد الأخرى  
الأكثر ذبولاً وهي تواصل انزلاقها  
إلى أسفل، أمام فساتين النسوة،

معلقةً إلى جانب وجه طفل  
غير مكتمل الرسم ومن قبل أصابه الشحوب،  
والقضبان نُقلمه من جديد  
كأنه ما يزال مبهماً، أو مُنعِماً.

## سفينة مهاجرين<sup>(١)</sup>

(نابولي)

تخيّل إنساناً يهربُ، لاهباً ومشتعلأً بركضه،  
والظافرون يطاردونه  
وفجأةً يلتصقُ الهارب  
وطوال برهةٍ وجيزةٍ يُواجه  
مئاتٍ من البشرِ -: كذلك  
كانَ اشتعالُ الفاكهةِ العظيمِ  
بلا هوادةٍ يرتمي على البحر الأزرق:

في اللحظة التي حَمَلَ فيها القاربُ البطيءُ  
حمولته من البرتقال  
إلى السفينة التي لوئها رَمادُ،  
والتي إليها، على إيقاع الأمواج،  
كانت سفنٌ أخرى تأتي بالأسماك والخبز،-  
في حين كانت هي تمتلئ بالفحم،  
متشاورفةً وفاغرةً كأنها الموت.

---

(١) كتبها بياريس في ١٨ آب/ أغسطس ١٩٠٧. وسبق أن عالج ريلكه الموضوع نفسه في إحدى قصائده صبا. بأسلوب المدرسة الطبيعية المفرط البؤسوية. هنا يتبع منهجه في «التعبير الموضوعي» ويقدم بناءً لفظياً موضوعه هو المقابلة العنيفة (والكلاسيكية نوعاً ما) بين اللونين البرتقالي والأزرق، ثم انحلال المقابلة في الظلام الشامل في الآيات الأربعة الأخيرة.

## منظر<sup>(١)</sup>

هذه القرية المأساوية  
التي تقف هكذا مفتوحة ومبقورة ومُدانة  
كأنما بُنيت على عجلٍ  
من رُكام منحدراتٍ ومنازلٍ  
ومِرْقِ سُمُوتٍ بائدةٍ وجُسُورٍ منهارةٍ،  
وكأنما لَفَحَتْهَا الشَّمْسُ في طريقها إلى الغروب  
كما كَانَ سَيَلَفُهَا القَدَرُ نَفْسَهُ، هذه القرية ستنهار:

ما لم تنتشر في جُرحِها على الفور  
هذه القطرة من زُرْقَةِ مُنْدَاءٍ،  
التي تنبثق من قلبِ هذه السَّاعةِ  
ومن قَبْلِ تَجَمُّعِ المَسَاءِ واللَّيْلِ،  
بحيثُ تَحْمَدُ النَّارُ المشتعلة في الأفاصي  
بهُدُوءٍ كأنها لَقِيَتْ خلاصَهَا.

---

(١) بدأ كتابتها في كايرو في نهاية آذار/ مارس ١٩٠٧ وأنهاها بباريس في ٢ آب/ أغسطس من العام نفسه. تقرب بريجيت برادلي هذه القصيدة من قصيدة بالعنوان ذاته لبودلير، إلا أن ريلكه نفسه يؤكد، في رسالة إلى زوجته كلارا في ١٧ تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٠٧، على قرب نصه من رسم لفان غوغ. وكما في القصيدة السابقة، يعمل ريلكه هنا على إعادة ابتكار التدرجات اللونية كما يفعل الرسامون.

هادئة هي الأبوابُ وقناطرُ البيوت،  
وغيومٌ شفيفةٌ تتماوج  
على واجهاتِ المنازلِ الشاحبة  
الغاصّةِ بالظلام من قبل؛  
ولكنّ شعاعاً من القمرِ تسلَّلَ على حين غرة،  
ساطعاً كأنّ كبيرَ الملائكة  
في أحدِ الأركانِ يشهّرُ سيفه.

## ريف روما<sup>(١)</sup>

من المدينة المزدهمة التي كانت سُمُّفَل  
أن تنامَ حالمةً بعيونِ مائها الحارةِ العاليةِ،  
يقودُ دربُ المقبرةِ إلى الحمى رأساً<sup>(٢)</sup>؛  
ونوافذُ المزرعةِ الأخيرةِ

تلاحقُه بنظرةٍ ماكرة.

وتكونُ ما برَحَتْ في أعقابهِ،  
عندما يتقدَّمُ باذراً الدمارَ في كلِّ وجهةِ،  
إلى أن يصلَ إلى الخارجِ لاهثاً يُمِطِرُ لعناتِهِ،

ويشرئبُ بفراغِهِ صوبَ السماءِ،

ناظراً حوله على عجلٍ كي يتحقَّقَ  
من أنه لم تَلْمَحْهُ أيَّةُ نافذةٍ. وبينما

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. هذه السُّونية سجالية، فريلكه لا يتمسك من مصادر بهاء روما القديمة إلا بقنوات المياه، التي ترمز إلى ديمومة الحياة. أما روما المسيحية فلا يلاحظ إلا فراغ سمواتها، وهي شاكلة أخرى من لدنه للقول إن روما ليست هي المدينة السرمدية. . .

(٢) لم تكن مستنقعات البونتين Paludi Pontine التي تقود إليها جادة أبيا Via Appia، قد خضعت للتفتية بعد.

يُلَوِّحُ لِقَنَاطِ الْمَاءِ النَّائِيَةِ كَيْ تَتَقَدَّمَ،  
تَهْبُهُ السَّمَاءُ مُقَابِلَ فَرَاعِهِ هَوَّ  
فَرَاعِهَا الَّذِي سَيَدُومُ بَعْدَهُ.

## أغنية البحر<sup>(١)</sup>

### (كابري، بيكولا مارينا)<sup>(٢)</sup>

يا نَفْساً للبحرِ عريقاً،  
يا رِيحَ البحرِ اللَّيْلِيَّةِ  
لا من أجلِ أحدٍ تأتين؛  
ذلكَ الذي يَسهر  
عليه أن يتدبَّرَ كيفَ  
يُواجهُكَ:  
يا نَفْساً للبحرِ عريقاً،  
يبدو أنه ليسَ يتعالى  
إلا من أجلِ الصَّخرةِ الأصليةِ،  
فضاءً محضاً  
من بعيدٍ يَنْقُصُ . . .

---

(١) كتبها في كابري قبل ٢٦ كانون الثاني/يناير ١٩٠٧. وهي أوَّل قصيدة كتبها من هذا القسم من «قصائد جديدة». ويقترب شكلها من ترتيب أناشيد الخورس في التراجميات القديمة. كان ريلكه يرى أنَّ كابري، وبخاصةً جانبها المدعوً أناكابري Anacapri، يرتبط ارتباطاً عميقاً بأجواء الإغريق القديمة (أنظر قصيدته «أرتيميس الكريتية» و«جزيرة نذاهات البحر» في هذا القسم الأول من «قصائد جديدة»). لقد تمخضت إقامة ريلكه في كابري هذه إبان شتاء ١٩٠٦ - ١٩٠٧ عن قصائد عديدة منشورة في هذه المجموعة، ويقصائد أخرى منشورة ضمن أشعاره من وراء القبر. وفي رسائل عديدة كتبها من هناك، يحاول هو القبض على سحر اللَّيْلِ والزَّيْح والبحر في هذه الجزيرة. ويمكن أن نرى في القصيدة الحالية خلاصة لرؤيته لها.

(٢) Piccola Marina شاطئ صغير في جزيرة كابري (ومعنى اسمه هو أيضاً «الشاطئ الصغير»).

عجبا! كم تُحسُّ بكَ  
شجرةُ نينٍ مفعمةٌ عصيراً  
هناك في قلبِ أشعةِ القمرِ.



## جولة ليلية على ظهور الخيل<sup>(١)</sup>

(سان - بطرسبورغ)

كنا في تلك الليلة نمتطي خيلاً ولا أشدُّ ألفاً  
(الأفراس السريعة الخبب السود الآتية من مزبض آل أورلوف<sup>(٢)</sup>)،  
فيما نتصب وراء المشاعل العالية  
الواجهات الليلية للمدينة السابحة في الفجر،  
صامتة وأكثر انسجاماً مع ساعة كتلك مما مع أية ساعة سواها،  
كنا نمضي، لا بل كنا نضيغ، لا بل كنا نطير  
منعطفين عند زاوية قصور مهيبة،  
خلال ربح تهب من أرصفة «النيفا»<sup>(٣)</sup>،

محمولين في سهر الليل

---

(١) كتبها بياريس في بين ٩ و ١٧ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧. كان ريلكه قد أقام في مدينة سان - بطرسبورغ أثناء زيارته لروسيا في ١٨٩٩ و ١٩٠٠. وقد دامت إقامته فيها عام ١٩٠٠ قرابة شهر، من ٢٨ تموز/ يوليو إلى ٢٢ آب/ أغسطس، فقبض له أن يرتاد متاحفها ومكتباتها العامة. وترينا رسالتان كتبهما من هناك إلى أمه وإلى لو أندرياس - سالومي نوعاً من علاقة سلبية له مع المدينة، التي يرى فيها «المدينة الأكثر غريبة» بين كل مدن روسيا، ويشير إلى طابعها «الدولي والأقل روسية مما ينبغي» وإلى «الانطباعات شبه العدوانية» التي تثيرها فيه.

(٢) Orloff: أسرة أرستقراطية لعبت دوراً هاماً في التاريخ الروسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

(٣) تشكل فروع نهر «النيفا» العديدة التي تجتاز المدينة ضرباً من بحيرة عادت لسان - بطرسبورغ بسمية «بنديقة الشمال».

الذي لا يعرفُ سماءَ ولا أرضاً، -  
 فيما أنسأُ الحداثي المهجورة  
 تصعدُ وهي تغلي من متزهُ «الليتي - ساد»<sup>(١)</sup>،  
 بينا تتلاشى تماثيله الحجرية  
 في أمحاء خطوطها الواهية،  
 وراءنا نحنُ المبتعدين -:

أنشدُ لم تعدِ المدينة  
 قائمةً. فجأةً اعترفتُ  
 بأنها لم توجدْ يوماً، وما كانت لتطالب  
 سوى بالراحة؛ كمجنونٍ تنقشع عنه  
 فجأةً البلبلةُ التي كانت بالأمسِ تعرفه،  
 فلم يعدْ ملزماً بأن يجنرَ  
 فكرةً ثابتةً قديمة  
 كانت تلازمه كحجارةٍ قوية  
 هو ذا يحسُّ بها وهي تسقط  
 من دماغه الفارغِ المترنحِ وتتلاشى عن الأنظار.

---

(١) Lietni-Sad: يعني حرفياً: «حديقة الصيف»، وهو اسم أشهر متزهُ في المدينة.

## منتزه البنغاوات<sup>(١)</sup>

(حديقة النبات بباريس)

تحت أشجار زيزفون تركي مزهرة في أطراف الحشائش<sup>(٢)</sup>،  
تنسّم الهواء بينغاوات من عائلة الأزّة<sup>(٣)</sup> واقفة على مجاثم تُهدّدها  
سويداؤها يرفقي، وتذكر بلدانها الأصلية  
التي تظل حتى وهي بعيدة عن أعينها ثابتة لا تتغير.

إنها تتفتح وتشعر بأنّها نفيسة إلى أقصى حدّ،  
هي الغريبة كاستعراض على هذه الخضرة الفاقعة؛  
بمناقيرها الثمينة التي هي من ينسج وجواهر،  
تعلّق جهامة الطقس، تعلقها وتلفي طعمها نفهاً جدّاً.

- 
- (١) كتبها بياريس في خريف ١٩٠٧ أو في كابرّي في ربيع ١٩٠٨. ولهذه الشرنقة حياة غريبة، فلم يقع فيها ريلكه نظام تقفية مألوفاً واعتمد فيها أبحاثاً هي أطول من المعتاد في هذا الشكل الشعري. كما استخدم مفردة عامية سائدة في شمال ألمانيا، هي «duff»، وتعني «كابي اللون» أو «كامد». يرى أودو ك. ميسون Eudo C. Mason في هذه القصيدة معارضة ساخرة لقصيدة ريلكه «الفهد» (قصائد جديدة)، ج ١: بمقابل مصير الفهد المأساوي، تقف هنا القفاجة المضحكة لبينغاوات ألبست أردية صارخة الألوان. على هذا الأساس يكون بين شكل القصيدة المتحذلق ومحتواها تعارض مقصود.
- (٢) أشجار الزيزفون هذه المجلوبة من تركيا تساهم في تعميق غرائبية المكان وغربة «سكانه» من الطير وسواه (المترجم).
- (٣) «الأزّة» Ara صف بينغاوات معروف في أمريكا اللاتينية، البرازيل بغاصة، ومن هنا الكلام على غربتها في القصيدة (المترجم).

في الأسفلِ تنبشُ الحمامُ الكايبةُ الألوانِ ما لم تتناولهُ البيغاوات  
في حينِ تحني الطيورُ السّاخرةُ رؤوسها من علٍ  
إلى المغلفين شبه الفارغين المقصوفين قصفاً.

ثم تستأنفُ البيغاواتُ تأرجحها، تُغمضُ أعينها، ثم تعاودُ النظر،  
وتلعبُ لاهيةً بالسّيّتها السّودِ التي تعشقُ الكذب،  
مع سلاسلها القامعةِ أطرافها. إنها تنتظرُ شهوداً<sup>(١)</sup>.

---

(١) يعمل ريكه هنا بتداعي الألفاظ ويمارس على البيغاوات شيئاً من التشخيص: فالمفردة «سلاسلها» ووجود البيغاوات على المجاثم أو في الأقفاص يسمح له بتصويرها ككائنات ممتقلة في انتظار المحاكمة وإدلاء الشهود بشهادتهم (المترجم).

## المنتزهات<sup>(١)</sup>

- ١ -

بصورة لا تُقاومُ تبتُّقُ المنتزهات،  
من ضُهاةٍ انحلالِها البطيء؛  
تحملُ سُمواتٍ كاملةً، وبِما لديها  
من فائِضٍ بقاءٍ وقوةٍ

تتجاوزُ وتمضي لتستشر  
على الحشائشِ الألفة،  
بالبدخِ السَّياديّ نفسه

---

(١) كتبَ القصائد الأربع الأولى من هذه السلسلة بباريس في ٩ آب/ أغسطس ١٩٠٧، والثلاث الأخريات بين ٩ و١٧ من الشهر نفسه. يستعرض ريلكه هنا المنتزهات أو الحدائق العامة التي استوقفته في مجرى حياته: منتزهات قصر فرساي Versailles قرب باريس وقصر شانتني Chantilly الواقع في منطقة «الواز L'Oise» غير بعيد عن باريس، وحديقة اللوكسمبورغ Le Luxembourg الشهيرة بباريس، والمنتزهات الإسكندنافية في بورغبي - غارد Borgeby-Gard وفوربورغ - يونسيريد Furuborg، والألمانية في فريدلهاوزن Friedelhausen وفاخهولدرهويه Wachholderhöhe يُضاف إليها ما أوحى له به لوحات فان غوغ Van Gogh، على ما ينوّه به ريلكه نفسه في رسالة إلى ماتيلده فولموكر Mathilde Vollmeoller في ٣ تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٠٧. وقد استعار الشاعر في هذه السلسلة عدداً من المفردات الفرنسية واستخدم مفردات ألمانية قديمة مراعاة للقوافي أو طلباً لشيء من التحذلق المقصود. والحق، فمنذ القرن الثاني عشر راح الشعراء الألمان «يُطعمون» أعمالهم، على سبيل التهكم أحياناً، بمفردات تُشيع «أجواء فرنسية».

الذي يبدو أنه يحفظها،

وتُضاعفُ المجموعَ الذي لا ينفد  
من مهابتها المَلَكِيَّةِ،  
خارجةً من ذاتِها وإلى ذاتِها عائدة،  
ممتلئةً بَرَكَةً وبهاءٍ وأرجواناً ونُوراً.

- ٢ -

يرفقي تأسركَ ممراتُ الزهر،  
عن اليمينِ وعن الشمالِ؛  
وتتبعُ أنتَ مسارَ علامةٍ ما  
تدعوكَ إلى الماضيِ قُدماً،

فجأةً تنفدُ إلى التناغمِ  
الذي يسود  
بين نافورةٍ تحرسُها الظلالُ  
وأربعِ مصاطبٍ حجريّةٍ

في زمنٍ طلقِ  
يجري متوخداً.  
وصوبَ قواعدِ التماثيلِ، الخَصِيلةِ  
التي ما عادتْ لِتحملَ شيئاً،

تَفُتُّ أَنْتَ أَنْفَاسَكَ  
عَمِيقَةً وَيَقَعُمُهَا انْتِظَارُ؛  
يَبْدُ أَنْ سِيلَانَ الْفَضَّةِ  
فِي الْحَيَازِ الْمَتَنَاسِقِ وَالْمُظْلَمِ ذَاكَ،

يُضَيِّقُكَ إِلَى عَائِلَتِهِ  
وَبِرُوحِ يَوَاصِلِ الْكَلَامِ .  
وَتَحْسَ بِنَفْسِكَ وَسَطَ أَحْجَارِ تَصْغِي  
وَتَابِتاً بِلَا حَرَكَ تَبْقَى .

- ٣ -

فِي الْبَرْكِ وَالْأَحْوَاضِ الْمُسَبَّحَةِ تِلْكَ،  
مَا يَزَالُ يُخْفَى مَحَلُّ اسْتِجَابِ الْمَلِكِ . يَنْتَظِرُونَ  
مُتَخَفِينَ ، وَفِي كُلِّ لَحْظَةٍ  
يَقْدُرُ «الْمُونِسِينِيُورُ» أَنْ يَمُرَّ<sup>(١)</sup> ،

يُرِيدُونَ  
تَهْدِئَةً مَزَاجِ الْمَلِكِ أَوْ كَآبَتِهِ  
وَأَنْ يُسَقِطُوا مِنْ عَلَى حَافَاتِ الْمَرمرِ

---

(١) «مونسينيور Monseigneur» (سيدي) هو لقب وليّ المهد في فرنسا اعتباراً من عهد لويس الرابع عشر.

كَأَنَّمَا حَوْلَ إِحْدَى السَّاحَاتِ :  
 خِلَالَ الْخُضْرَةِ تَنْتَضِبُ أَلْوَانُ الْفَضَّةِ وَالرَّمَادِ وَالْوَرْدِ  
 وَأَبْيَضُ تَشْوِبُهُ زُرْقَةُ شَبِّهِ عَكِرَةٍ ،  
 وَمَلِكٌ وَسَيِّدَةٌ  
 وَفِي الْمَجْمُوعِ الْمَتَمَوِّجِ ثَمَّةٌ رَكَامٌ مِنَ الزَّهْرِ .

- ٤ -

وَالطَّيْبَةُ ، فِي مَهَابَتِهَا ، وَكَأَنَّمَا لَا يَجْرُحُهَا  
 سِوَى انْعِدَامِ الْبَقِيَّةِ وَغِيَابِ الْحَسَمِ ،  
 قِيلَتْ بِقَوَانِينِ أَوْلَثِكَ الْمُلُوكِ ،  
 سَعِيدَةٌ إِذْ تُرَاكِمُ عَلَى ذَلِكَ الْبِسَاطِ الْأَخْضَرَ<sup>(١)</sup>

أَحْلَامَ أَشْجَارِهَا وَتَمَادِيهَا ،  
 أَشْجَارِهَا الْمُمْتَلِئَةِ عِنْفَوَانًا ،  
 وَلَأَنَّهَا تَرْسُمُ الْمَسَاءَ فِي مَتَرَاتِ الزَّهْرِ  
 بِمَقْتَضَى وَصْفِ الْعَشِيقَاتِ

(١) «البساط الأخضر» هو اسم أسلوب فرنسي في البتة يتمثل في جعل شريط مزروع بالحشيش يواكب قنوات المياه ويتممها، كما في قصرَي فرساي Versailles ورامبويه Rambouillet ، أو يتقاطع معها، كما في منزهات سوس Sceaux بباريس .



بمَعُونَةِ الرِّيشَةِ الرِّقِيقَةِ الَّتِي تَبْدُو  
إِذْ هِيَ مَغْمُوسَةٌ فِي الْأَنْوَارِ  
كَتَرْنِيقٍ ابْتِسَامَةٍ سَافِرَةٍ:

مَثْنَةٌ لَدَى الطَّبِيعَةِ،  
لَا أَكْبَرَ ابْتِسَامَاتِهَا بَلْ إِحْدَاهَا،  
أَهْدَتْهَا هِيَ لِتَرَاهَا تَكْبُرُ  
وَتَبْنَعُ بَيْنَ أَوْرَادِ جَزِيرَةِ الْعَشَقِ هَذِهِ.

- ٥ -

يَا آلِهَةَ مَمَرَاتِ الزَّهْرِ وَالشَّرُفَاتِ،  
يَا آلِهَةَ لَمْ نَوْمُنْ بِهَا حَقًّا،  
تَشِيخُ فِي صَفُوفِهَا الْمُسْتَقِيمَةِ،  
يَا آلِهَةَ صَيْدِ ابْتِسَمْنَا لَهَا وَلَيْسَ أَكْثَرَ  
عِنْدَمَا كَانَ طِرَاذُ الْمُلُوكِ ذَاكَ

يَخْتَرِقُ الْفَجَرَ كَمَثَلِ رِيحٍ،  
وَيَنْدَفِعُ عَاجِلًا وَمُسْتَعِجِلًا الْكَلِّ -؛  
يَا آلِهَةَ كُنَّا نَبْتَسِمُ لَهَا وَلَكِنْ

لَا نَتَضَرَّعُ إِلَيْهَا الْبَتَّةَ . يَا أَسْمَاءُ  
مُسْتَعَارَةً بِالْغَةِ الْأَنَاقَةِ

تَحْتَهَا نَخْتَبِئُ وَتُزْهِرُ وَنَسْتَعِیلُ، -  
یا آلَہةَ مَنْحِیةً قَلِیلًا نَدْعُوہَا  
مِیْتَسِمِینَ، وما برحت تُعْطِی أحياناً

ما كانت تجودُ به بالأمس  
عندما من برودتها يُجرِّدُها  
إِیراقُ الحداثِیِ المسحوّرة؛  
وعندما تقشعرُّ أجسامُها ما إنْ تتقدَّمُ الظلالُ،  
فتنطلقُ بوعودِ جَمّةٍ  
غیرِ واضحةٍ ولا محدودةٍ.

- ٦ -

أُتْرَاكَ تُحَسِّنُ  
كَمْ أَنَّ أیَّ دَرْبٍ لَا یَتَوَقَّفُ وَلَا یَنْضَبُ؛  
سَلالِمُ مِنَ الْحَجَرِ تَسْقُطُ بِهِدْوٍ  
یَجْتَذِبُهَا بِرِشاقَةٍ  
مِنْ سَطِیحَةٍ إِلَى أُخْرَى،  
إِنْ حِدَارًا غَیْرِ مَرْتَبِیٍّ،  
دُرُوبٌ تَفَرِّضُ عَلَیْهَا کُتْلُ الْأَشْجارِ  
أَنْ تُبْطِئَ فِی السَّیرِ وَتُوصِّلَها  
إِلَى الْبِرْکِ الْفَسِیحَةِ تِلْکَ،  
الَّتِی فِیْها یُهْدِیْها الْمَنْتَرَةُ الثَّرِیُّ هَذَا  
(کَمَا إِلَى أَحَدِ الْأَنْدادِ)

يُهديها إلى الفضاء الشريّ : ذلك الفريد  
الذي يَرِفْدُ مُنتَجَعَاتِهِ  
بانعكاساتٍ وبأنوارٍ ،  
ومنها يجلبُ في كلِّ وجهةٍ ،  
أقاصيه الكُثْرَ عندما يصل  
إلى تخومِ البرِّكِ ويندفع  
في اتِّجَاوِ سماءٍ يغشاها المساءُ ،  
من أجل أعيادٍ يُحييها في صحبةِ الغيوم .

- ٧ -

لكنَّ هناك نوافيرَ ترقدُ فيها انعكاساتُ الحوريَّاتِ  
اللاتي ما عُذْنَ يغتسلنَ فيها ،  
ظلالاً منقبضةً شبه غرقى ؛  
وممّراتُ الزَّهرِ تبدو تُقَطِّعُهَا  
في البعيدِ درابزونات .

أوراقُ الشَّجَرِ المَيْتَةُ إِذْ تَسْقُطُ  
تبدو نازلةً سَلَمًا من الحَجَرِ ،  
كلُّ صرخَةٍ طائرٍ تبدو مشؤومة ،  
وشدُو العنديلِبِ نفسه يبدو مسموماً .

حتَّى الزَّيْبُعُ ما عادَ هنا سخيّاً ،

والأحراجُ هذه ما عادتُ تؤمنُ به ؛  
وعلى مَضْضِ نَضْرُجٍ رائحةٌ ملتبسة  
من أزهارِ ياسمينٍ تتحلَّلُ وبعدَ موتِها تبقى ،

هرمةٌ ولاصفَةٌ بها العُفونة .  
ويرافقُكَ سَرَبٌ من الذَّبابِ ،  
كأنَّ كُلَّ ما هوَ وراءَكَ  
يتلاشى بسرعةٍ ويَصِيرُ عَدَمًا .

## صورة شخصية<sup>(١)</sup>

حتى لا يفصح وجهها الزاهد بكل حظه  
عن أي من عذاباتها الكبار،  
فهي تحمل ببطء، خلال جميع المآسي،  
الباقية الجميلة الذابلة لملاحمها،  
المعقودة بقوة والتي تبدو الآن متاثرة؛  
أحياناً تسقط منها مثل ترويح،  
إتسامة ضائعة ومتعبة.

تبعدها هي، مرهقة وغير مكرثة،  
بيديها الجميلتين العمياوين  
اللّتين تعرفان ألا تعثرأ عليها، -

---

(١) كتبها بياريس في ١ آب/أغسطس ١٩٠٧ ووضع صيغتها النهائية هذه في الثاني منه. والقصيدة تحية إجلال إلى ممثلة المسرح التراجيدي الإيطالية إيلينورا دوزة Eleonora Duse (١٨٥٨ - ١٩٢٤)، التي كان ريلكه يحضرها منذ ١٩٠١ إعجاباً كبيراً، ووضعها في كتابه «يوميات مالت...» إلى جانب العاشقات الكيبرات من مثيلات ماريانا الكوفورادو Marianna Alcoforado التي كانت تُنسب لها رسائل العشق المعروفة بـ «رسائل الزاهية البرتغالية» (أكد المحللون لاحقاً أنها منحولة) والشاعرة اليونانية القديمة صافو Sappho. وقد التقى ريلكه بالممثلة في البندقية في ١ تموز/يوليو ١٩١٢ وكان يحلم بأن يراها تمثل مسرحيته الشعرية «الأميرة البيضاء»، ولكن الفكرة لم ترَ سبيلها إلى التنفيذ. وتشير عبارة «خلال جميع المآسي» في البيت الثالث إلى المآسي، أي الأعمال التراجيدية التي كانت هذه الفنانة تضطلع بالدور التوسري الرئيس فيها على خشبة المسرح.

وهي تقرأ على الخشبة أشياء مخترعة،  
يتأرجح فيها مصير، أي مصير كان، مقرر سلفاً،  
تهبها هي عصارة كيائها  
لتنشق خارجة عن المألوف  
كصرخة يطلقها حجر -

ثم، رافعة ذقتها عالياً،  
تدع كل تلك الكلمات تسقط،  
ولا تحتفظ بأي منها، إذ لا واحدة  
كانت تعبّر حقاً عن الواقع المرير  
الذي هو ملكها الوحيد،  
والذي، مثل جرة بلا دعائم،  
عليها أن تحفظه أعلى من مجدها،  
وأبعد من مسيرة الأمسيات.

## صباح في البندقية<sup>(١)</sup>

مهداة إلى ريشارد بير - هوفمان

Richard Beer-Hofmann zugeeignet

التوافدُ المُعْتنى بها غايةُ الاعتناء ترى دوماً  
ما يستثيرُ جُهدنا أحياناً:  
المدينة التي، دونَ أن تكونَ قائمةً حقاً،  
تشكّل بلا انقطاع،

كلّما التقى بارقٌ من السماءِ بشيءٍ من الماء .

---

(١) كتبها باريس في مطلع صيف ١٩٠٨ . والقصائد الأربع المخصصة لمدينة البندقية والتي تبدأ بهذه القصيدة تمخّضت عنها إقامة الشاعر في المدينة للمرة الثالثة من ١٩ إلى ٣٠ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٧ . إنّ شكل القصيدة، المستوحى من بودلير، هو شكل السّونية «المقلوبة» (أربعة أبيات فثلاثة فثلاثة فأربعة، مع جمع المقطعين الثاني والثالث في ستة أبيات، بدلاً من أربعة أبيات فأربعة فثلاثة فثلاثة) . أما ريشارد بير - هوفمان Richard Beer-Hofmann (١٨٦٦ - ١٩٤٥) المهداة له القصيدة فشاعر من فيينا كان مشهوراً في حينه . وفي رسالة كتبها ريلكه إلى زوجته كلارا في ١١ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٠٧، يفسّر هو على طريقته الخاصة اسم المدينة كما يُلَفّظ في ثلاث لغات: فاسمها بالفرنسية: «فُنيز» Venise يوحي له بالوضع الزاهن المتدهور للمدينة؛ واسمها بالإيطالية: «فينيسيا» Venezia، يحيل إلى الدّولة القويّة التي قامت فيها إبان العصر الوسيط وإلى نشاطها وألقها يومذاك؛ واسمها بالألمانية النمساويين: «فينيديغ» Venedig يذكر ريلكه بالفترة البائسة والوجيزة التي احتلها فيها النمساويون، وهو يقول عنه: «إنّه اسم إداري (...)»، اسم مشؤوم تشيع منه رائحة الحبر» .

كل صباح ملزم بأن يعرض عليها بادئ ذي بدء  
 حلّي عين الشمس<sup>(١)</sup> التي كانت تنقلها في الليلة الفاتية،  
 وتشكيلات الصور المنعكسة في القنال<sup>(٢)</sup>،  
 وبأن يذكرها بمهودها الخوالي:  
 آنذاك فحسب ترتضي نفسها وتذكر

كذلك الحورية التي تلقت الإله زفس<sup>(٣)</sup>.  
 في أذنيها يرُن قرطاها؛  
 ولكنها تُعلي كنيسة القديس جورجو ماجوري<sup>(٤)</sup>  
 وبكثير من الغنج تبسم لهذا الشيء الفاتن.

(١) عين الشمس (وتُدعى أيضاً: عين الهز) Opale : حجر كريم معروف بكثرة ألوانه (المترجم).

(٢) ما يُسمى بالقنال الكبرى.

(٣) المدينة مصوّرة كامراً، ومن هنا تشيبتها أدناه بحورية. والحورية التي تلقت كبير الآلهة زفس في الميثولوجيا الإغريقية هي داناي Danaë. (ملاحظة من المترجم: كان أبوها قد حبسها في برج من البرونز ولكن زفس نزل إليها فيه على هيئة مطر من قطع الذهب، ومن هنا صورة «القرطين» عند ريلكه).

(٤) كنيسة معروفة في المدينة باسم القديس المذكور.



## نهاية الخريف في البندقية<sup>(١)</sup>

لم تعد المدينة عائمة في الماء طُفْعاً  
يجتذب كلَّ نهارٍ يولد.

لزجاج واجهاتِ قصورها اليوم نبرة جارحة  
عندما إليها تصوبُ ناظريك. ومن الحدائق

يتدلى الصيفُ مثلَ كومةٍ من العرائس،  
مقلوبة الرؤوس إلى أسفل، متعبة، مُغتالة.

لكن من جوف الهياكل الخشبية  
تضعدُ إرادة: كأنَّ أمير البحر<sup>(٢)</sup>

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. لم يكن ريلكه يحب الوجه الضيفي السياحي من البندقية، وعلى غرار ماله، بطل روايته الوحيدة، يعتبر هذا الوجه ضرباً من «خدعة». في السونيتة الحالية نرى إلى «فينيسيا» الألفة (انظر الحاشية الأولى للقصيدة السابقة) وهي تعاود الظهور.

(٢) إشارة إلى كارلو تسينو Carlo Zeno، أميرال (أمير بحر) عاش في القرن الرابع عشر وكان ريلكه يفكر بأن يخصه بدراسة. (ملاحظة من المترجم: إعجاب ريلكه بهذا «الأميرال»، الذي جمع هو عنه وثائق غفيرة العدد ليضع فيه دراسة تاريخية لم يكملها، نابع من إعجابه بمدينة البندقية القروسطية التي قام فيها نظام جمهوري وازدهرت فيها الفنون والتجارة. أمضى كارلو تسينو (١٣٣٤-١٤١٨) سبع سنين في قيادة رحلات بحرية إلى الشرق، ثم قاد الدفاع عن جمهورية البندقية أمام هجمات المجرين وكذلك أمام محاولات سكان جنوة الإيطالية السيطرة عليها. لُفقت ضده اتهامات باطلة بالارتشاء فسجن عامين قام بعدهما بالتحج إلى القدس ثم عاد إلى البندقية وأمضى سني الأخيرة متفرغاً للادب.)

مطالِبُ بأن يضاعفَ في اللَّيلِ  
عددَ بوارجهِ الحرِيَّةِ في التَّرسانَةِ السَّاهرةِ  
لكي يُجَيَّرَ هواءُ الفجرِ القادمِ

أسطولٌ يندفعُ بقوةِ المجاذيفِ بعيداً بعيداً  
ويتقدَّمُ في نهارِ راياته،  
ويُصارِعُ الزَّيْحَ فجأةً، مُشغِشاً ولا يُصدِّ.

## كنيسة القديس مرقس<sup>(١)</sup>

### (البندقيّة)

هذه الفسحة المَجوّفة كمغارة،  
والتي تتقوّس وتميلُ في طلاوتها الذهبية،  
داخلُ أركانها المُدوّرة، المصقولة، المُلوّنة بِروعة،  
تنطوي على الحضبة الغامضة من هذه الدّولة،

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. وكان ريلكه قد كتب في ٢٤ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٧ إلى زيدوني ناديرني Sidonie Nádherny رسالة يتحدث فيها عن كنيسة القديس مرقس، الكائنة في الساحة الشهيرة الحاملة اسم القديس نفسه في مدينة البندقية، ويدعوها، أي الكنيسة، «مغارة القديس مرقس الذهبية الكبيرة». هذه صورة يمكن اعتبارها منبع هذه القصيدة، كما أنّها هي التي تفسر البيت الأول من القصيدة، الذي يستحضر «فسحة مجوّفة كمغارة». وتلفت بريجيت برادلي في كتابها عن ريلكه انتباهنا إلى أنّ رؤية ريلكه لا تقلّد الواقع بحذافيره. فهو يذكّر في نهاية القصيدة «عربة بأربعة أفراس» Viergespann، ممّا يدفع إلى التفكير بعربة قديمة من النوع الذي كان يُستخدم في المباريات الرياضية ومواكب الأباطرة. والحال، فما هو موجود في فضاء كنيسة القديس مرقس، أعلى بوابتها الرئيسية تماماً، ليس على وجه الدقة عربة بأربعة أفراس، بل أربعة أفراس برونزية بلا عربة. هذه الأفراس آتية في الحقيقة من قوس نصر الإمبراطور تريانوس Traianus، وكان الإمبراطور قسطنطين قد نقلها من روما إلى القسطنطينية، ثمّ نُقلت إلى البندقية في ١٢٠٤، ثمّ استقرّت بياريس من ١٧٩٧ إلى ١٨١٥، قبل أن تعود إلى البندقية من جديد. من ناحية أخرى، كان ريلكه قد مهّد لإقامته في البندقية بدراسة معتقة لتاريخ المدينة، ووضح أنّه يمنح لهذه القصيدة بُعداً تاريخياً. وعبارة «الحضبة الغامضة من هذه الدّولة» في نهاية المقطع الأول تشير إلى الحاجة القاهرة إلى تبرير ديني وتاريخي، التي كانت تشعر بها سلطة كانت تجد تجسدها في الأفراس الأربعة المذكورة. وجود هذه الأفراس بياريس إيان العهد النابليوني إنّما يعزّز دلالتها الرمزية هذه. أمّا التبرير الديني فتستمدّه من البذخ الذي به كانت تحيط بناء الكنيسة.

حِصَّةٌ اكْتَنَزَتْ فِي السَّرِّ حَتَّى تُعَوَّضَ  
عَنِ التَّوَرِّ الْمُحْتَشِدِ إِلَى هَذِهِ الدَّرَجَةِ  
فِي كُلِّ الْأَشْيَاءِ حَتَّى لَتَكَاذُ الْأَشْيَاءُ أَنْ تَلَاشِيَ بِيَاعِثٍ مِنْهُ،  
أَتَنْذِرُ بِتَسَاءُلِ الْمَرْءِ: أَوْ لَمْ تَتَلَاشَ تِلْكَ الْأَشْيَاءَ حَقًّا؟

تَدْفَعُ الْقَنَاظِرَ الْحَجَرِيَّةَ  
الَّتِي، كَدَّهَا لِيَزِ مَنْجَمٌ، تَقُودُ  
إِلَى أَلْيِ الْقَبَةِ، وَأَنْذَاكَ

تَسْتَعِيدُ رُؤْيَا ذَلِكَ الْمَشْهَدِ بِكَامِلِ الْوُضُوحِ:  
وَبِشْيءٍ مِنَ الْكَاتِبَةِ تَقَارُنُ بَيْنَ بَطْنِهِ الْمَمْتَلِئِ تَعْبًا  
وَمُوَاطِئَةِ الْعَرَبِ ذَاتِ الْأَفْرَاسِ الْأَرْبَعَةِ تِلْكَ.

## دوتشه<sup>(١)</sup>

أَبْصَرَ السَّفَرَاءُ كَيْفَ كَانُوا يُضَيِّقُونَ<sup>(٢)</sup> عَلَيْهِ  
وَعَلَى كُلِّ مَا كَانَ يَفْعَلُ ،  
فَفِيمَا يَدْفَعُونَ بِهِ إِلَى الْمَجْدِ ،  
كَانُوا بِحَيْطُونِ أَلْقَى دَوِيلِهِ

بِجَوَاسِيَسَ وَعَوَائِقَ مَا فَتَشَتْ تَكْثُرُ ،  
خَافِضِينَ مِنْ أَنْ تَسْحَقَهُمْ يَوْمًا  
الْقُوَّةُ الَّتِي كَانُوا يَنْفَحُونَهَا فِيهِ بِبَالِغِ الْحَذَرِ  
(هَكَذَا تُرَوِّضُ الْأَسُودَ) . أَمَّا هُوَ

(١) كتبها بياريس بين ٢٢ آب/ أغسطس و٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٨ . وكما أوردنا في الحاشية السابقة ، كان ريلكه قد مهّد لإقامته في البندقيّة في خريف ١٩٠٧ بقراءات محقّقة في تاريخ المدينة أجراها في «المكتبة الوطنية» بباريس . وهو يذكر في القصيدة تحديد «مجلس العشرة» (يدعوهم في البيت الحادي عشر بـ «السادة») لسلطة «الدوتشه» (كتبها ريلكه ببيانها القديمة : Doge ، من اللاتينية : Dux ، وتعني «القائد» ، وعلى وجه الدقّة رئيس مجلس الحكم في البندقيّة القديمة ، ثمّ صارت في العصر الحديث تكتب على هيئة : Duce) ، لكن لا شيء يسمح لنا بتشخيص «الدوتشه» المقصود . وينبغي التنويه بأنّ ريلكه لا يعبر اهتماماً للإرادة السياسيّة في الهيمنة على السلطة (أنظر قصيدة «القياصرة» في «كتاب الضوّر» ) ، بل إنّ تحكّم القائد بدواخله هو الذي يساعده في نظره على تطويع المؤامرات وحركات العصيان ، وهذا هو ما تعبّر عنه هذه القصيدة . (ملاحظة من المترجم : لعلّ بالإمكان قراءة القصيدة باعتبارها مثلاً شعريّاً في التحكّم بالذات ، وما المرور بحكاية الدوتشه هذا إلّا «تعلّة» بالمعنى الفني للمفردة .)

(٢) الفاعل المستتر لهذا الفعل ، والذي هو بصيغة جمع العاقل المذكّر ، ليس هو «السفراء» بطبيعة الحال بل «السادة» المذكورون في البيت الحادي عشر (المترجم) .

فبفضلِ مدارِكِه شُبُه المِختَلَّة ،  
كَانَ لَا يَرَى مَا يَحُوكُون ، وَلَا يَتَوَقَّف  
عَنِ النَّمْوِ . مَا كَانَ السَّادَةُ يَتَوَهَّمُونَ

أَنَّهُمْ يَقْمَعُونَهُ فِيهِ طَوُّعُهُ هُوَ تَمَامًا  
فِي صَمِيمِ نَفْسِهِ . كَانَ قَدْ انْتَصَرَ عَلَيْهِ  
فِي فِكْرِهِ الَّذِي كَانَ يَشِيخُ ؛ وَكَانَ وَجْهُهُ يُفَصِّحُ عَنْ ذَلِكَ أَيَّمَا إِفْصَاحٍ !

## آلة العود<sup>(١)</sup>

أنا عودٌ. أتريدُ أن تصفَ جسمي،  
وخطوطه الحسنَةَ التكوين؟  
تحدّث عنه كأنك تتحدّث  
عن ثمرة تين ناضجة مدوّرة.

بالغ في تصوير الظلمة التي تراها في.  
إنه ظلامٌ تولّيا<sup>(٢)</sup>. لم يكن عضوها الأنثوي  
ليملك مثل هذه الظلمة،  
وشعرها الألق كان كصالة مضاءة.

---

(١) كتبها بياريس في خريف ١٩٠٧ أو في كابري في ربيع ١٩٠٨. وهي تنتمي إلى قصائده المكتوبة عن البندقية أيضاً. والقصيدة كلّها تهيم عليها سلسلة من المجازات الجنسية، وكذلك مسألة ما يدعوه ريلكه «الفضاء الجوّاني للعالم Welinnenraum»، الذي سيشكل موضوعه الأساس حتى ولادة مجموعته الشعرية «سونينات إلى أورفيوس».

(٢) توليا الأراغونية Tullia d'Aragona موسى إيطالية كانت مشهورة في القرن السادس عشر (أنظر قصيدة «الموس» في القسم الأول من هذه المجموعة). وترى برادلي علاقة بين هذه القصيدة وعبارة للموس فيتوريا Vittoria في مسرحية هوفمانستال «المُغايير والمغنية Der Abenteurer und die Sängerin»: «هنا يكمن رصيدي كلّهُ، فأنا جوفاء كآلة عود».

أحياناً كان مُحياها يستعير مني  
بضعة أصواتٍ ويغنني . وأنا رحتُ أتوتر  
بإزاء هشاشيتها،  
وفي نهاية المطافِ كنتُ روحي فيها .



## المُغامِر<sup>(١)</sup>

- ١ -

عندما انبتق، هو المفاجئ المعني بظهوره،  
بينهم، هم الذين يكونون وليس أكثر،  
فإن ما يُشبه مجداً تحفه المخاطر،  
راح يكتنف الفضاء حوله،

ذلك الفضاء كان هو يعبره مبتسماً  
ليلتقط من على الأرض مهفة دوقة:  
تلك المهفة العرقة التي كان يود  
أن يراها هي بالذات تسقط. وإذا لم

---

(١) كتب الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة الأولى بباريس نحو الخامس من أيلول/سبتمبر ١٩٠٧، وكتب أبياتها الأخرى في مطلع صيف ١٩٠٨، وكتب القصيدة الثانية بين ٢٢ آب/أغسطس و٥ أيلول/سبتمبر ١٩٠٧. ويمكن إدراج هذا النص ضمن القصائد المكتوبة عن البندقية، وذلك بدلالة شخصية كازانوفا Casanova الذي لا يسيه الشاعر مباشرة ولكن يمكن أن يكون مصيره قد ألهم القصيدة الثانية. ويظل كازانوفا من الوجوه التي تماهى معها ريلكه بصورة واعية أو غير واعية، وكانت صديقة ريلكه وراعية عمله الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس Marie von Thurn und Taxis تشبه «العلامة الملائكية» (بالإيطالية: Dottore Serafico) الذي هو ريلكه كما كانت هي تدعوه بتهكم وذي، نقول تشبهه بدون جوان (أنظر في الصفحات التالية القصيدتين المكرستين لدون جوان).

يَبْغُهُ أَحَدٌ إِلَى زَجَاجِ التَّوَاغِذِ  
(التي منها كانت الحداثقُ تنغمسُ في الأحلامِ  
ما إن يَشِيرَ هُوَ إِلَيْهَا بِيَدِهِ)،  
فَهُوَ كَانَ يَذْهَبُ بِلا اكْتِرَاثٍ إِلَى طَاوِلَةِ الْقَمَارِ  
وَيَرْبِخُ . وما كان ليَكْفَ

عن تخزينِ كُلِّ النَّظَرَاتِ  
المُلَقَاةِ عَلَيْهِ بِحُبٍّ أَوْ ارْتِيَابٍ؛  
بِما فِيهَا النِّظَرَاتُ الْآتِيَةُ مِنَ الْمَرَايَا .  
قَرَّرَ الْأَيْنَامَ ، مِثْلَمَا فَعَلَ

فِي اللَّيْلَةِ الطَّوِيلَةِ السَّابِقَةِ ، وَأَجْبَرَ أَحَدَهُمْ  
عَلَى أَنْ يَخْفِضَ عَيْنَيْهِ ، أَجْبَرَهُ بِنَظَرَتِهِ الْمَفْعَمَةِ قِسْوَةً  
كَأَنَّهُ رُزِقَ مِنَ الْوَرْدِ  
أَوْلَاداً يُزَيِّنُونَ فِي مَكَانٍ مَا .

- ٢ -

طِيلَةُ نَهَارَاتٍ (وما هي بِنَهَارَاتِ)  
كَانَ الْمَاءُ يُنَازِعُهُ فِيهَا عَلَى زَنْزَانَتِهِ  
كَأَنَّهَا لَمْ تَكُنْ زَنْزَانَتُهُ هُوَ نَفْسُهُ ،  
وَبَارْتِفَاعُهُ يَدْفَعُهُ حَتَّى أَحْجَارِ السَّقْفِ  
التي كانت قد تَعَوَّدَتْ عَلَيْهِ ،

فجأة عاد إلى خاطره أحد الأسماء  
التي كان بالأمس يحملها.  
فتذكر: كانت حيوات تهرع إليه  
ما إن يغويها، آتية كأنما في طيران،

حيوات أموات ما تزال ساخنة كلها،  
يوصل هو عيشها بأن يغوص فيها  
مهتداً ونافذ الضبر أكثر من ذي قبل؛  
أو حيوات لم تُعش باكتمال  
وكان هو يعرف أن يُعشها،  
فيكون لها من جديد معنى.

كان يحدث كثيراً ألا يكون أي عضو من أعضائه  
واقفاً من نفسه وكان يرتجف ويقول: إني...  
لكن في اللحظة التالية يكون شبيهاً  
بخليل ملكة.

دائماً كان يقدر أن يتحلل كينونة ما:  
مصائر الضغار غير المكتملة،  
المبتورة أو المرفوضة،  
كما لو لم يكن لأحد الشجاعة الكافية ليكملها،  
كان هو يستقبلها مُستولياً عليها،  
فهو كان يكفي أن يجتاز مرة واحدة

قبورَ هذه الحَيَوات المهجورة،  
لتكونَ عطورُ احتمالاتِها الكثيرة  
فوَاحَةً هناك في الهواء .

## بَيْرَرة<sup>(١)</sup>

أن تكون امبراطوراً هو أن تتجاوزَ في السر  
أشياء كثيرة دون أن يفلّ عزمك :  
عندما كان المستشارُ يدخلُ إلى البرج في الليل  
كان يلقاه وهو يُعَلِّي على أمين سرّه المستمع إليه بخشوع  
رسائله الإمبراطورية الشجاعة

في فنّ البيرَرة الثَّيْل ؛  
أفما كانَ في صالةٍ معزولة ،  
طوال ليالٍ عديدة ،  
قد حملَ مراراً الطائرَ الفزع

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨ . والإمبراطور المُشار إليه هنا هو فريدرش الثاني فون هونشتاوفن Friedrich II von Hohenstaufen (١١٩٤ - ١٢٥٠) ، وكان قد وضع دراسة في البيرَرة (صيد الضَّغور وتربيتها) . وهنا أنموذج لما يدعى شعرية «التعلّة» : فاهتمام هذا الإمبراطور بالضَّغور يتعارض ومهامه الإمبراطورية . وعليه فمن الجائز أن نرى في الضَّغور معادلاً للقصيد ، التي تولد هي أيضاً من العدول عن مسالك العيش المألوفة ، هذا العدول الذي عبّر عنه ريلكه في رسالته إلى زوجته كلارا في ٥ أيلول/سبتمبر ١٩٠٢ وفي نصوص أخرى . كما كان شعر «المينيسانغ» (الشعر العاطفي الغنائي الألماني) المعاصر للإمبراطور المذكور يستخدم صورة هذا الطائر الكاسر لنعث الشعر الغنائي .

الغريب، المبتدئ بعد، والبالغ التفور؟  
هل تردّد يوماً في إلغاء كل المشاريع  
التي كانت تعمل في داخله،  
أو اللحن الحميم المُفعم  
بذكريات ملؤها الحنان،  
مضحياً بها للصغر الفتي الخائف،

الذي كان هو يجهد في أن يفهم  
مخاوفه واندفاعات دمه؟ ولذلك  
شعر أنه هو نفسه يرتفع في الأجواء  
عندما حلق الطائر المحبوب من لدن الأسياد في مملكته،  
والذي أطلقه هو من يده،  
عالياً في ذلك الصباح الزيعني المتقاسم،  
وكملايك انقضّ على مالك حزين.

## مصارعة ثيران<sup>(١)</sup>

في ذكرى مونتيث، ١٨٣٠ .

In memoriam Montez, 1830.

منذُ طلَعَ من زريبة الثيران  
شبةً صغيرٍ بعدُ، مُفَعِّمَ السَّمْعِ والبَصَرِ بالحذر،  
قابلاً بالمَنَاحِسِ وبنزواتِ المَصَارِعِ الوخَّازِ<sup>(٢)</sup>  
كما لو لم تكنْ أكثرُ من لعبة،

كَبُرَ جِسْمُهُ العَرِمُ،  
- أنظرُ كم باتَ قادراً على تكوينِ هذه الكتلة

---

(١) كتبها يياريس في ٣ آب/ أغسطس ١٩٠٧ . وفي رسالة إلى زوجته كلارا في ٦ أيلول/ سبتمبر أرسل لها فيها صفحات من «قصائد جديدة» ضمنها هذه القصيدة، يقدم ريلكه معلومات عديدة عن مصارعة الثيران وعن المهداة إليه قصيدته هذه: مصارع الثيران الشهير فرانيسكو مونتيث Francisco Montez (١٨٠٥ - ١٨٥١)، الملقَّب بـ «نابليون مصارعي الثيران»، والذي ألهم دراسة لمصارعة الثيران وكذلك أول وثيقة قانونية تحدد قواعد هذه الرياضة . وجدير بالتنويه أنَّ ريلكه لم يحضر أية مصارعة ثيران، بل كُنْه كان قد رأى لوحة غويا Goya الشهيرة عنها، المعروضة في المتحف الوطني ببرلين وكذلك لوحة تولواغا Zuloaga «أسرة مصارع الثيران» .

(٢) الوخَّاز هو مساعد لمصارع الثيران الرئيس («الماتادور» أو «القاتل»)، يخز الثور بالرمح من على ظهر جواده، وذلك في الثلث الأول من جولة المصارعة . أمَّا المَنَاحِسُ فأعلام صغيرة تنتهي بمناخس فعلية يشكها مساعدو المصارع الرئيس في جسد الثور، في الثلث الثاني من الجولة، لإنهاكه حتى يُجهز هو عليه سيفه في ثلثها الأخير . ويمكن أن يتعاقب في مساعدة «الماتادور» وخَّازان اثنان وثلاثة حاملين مناخس (المترجم) .

من حقدٍ أسودٍ متراكم،  
برأسه المتجمّع مثل قبضة،

لا ليلعب وأياً كان هذه المرة،  
بل لينفض من على عنقه المناخس الدامية،  
وراء قرنيه المخفوضين للقتال،  
عارفاً، ومنذ الأزل مُتصبباً ليهاجم:

ذلك المصارع المرتدي حلّة من الذهب وحريراً خبازي اللون ووردياً،  
والذي يستدير فجأةً ويدع الحيوان المصعوق  
يمرّ تحت قوس ذراعه كسرّب من التحل،  
كأنه يسدي إليه معروفاً،

في حين ترتفع نظراته اللاهبة  
مرةً أخيرةً، ماثلة بعض الشيء،  
كما لو كانت في الخارج تتشكل  
كلما طرّف جفناه تلك الدائرة المصنوعة  
من ألقي نظراته ومن ظلمتها.

هذا قبل أن يأتي بكامل البرودة وبلا حقد،  
مستنداً إلى ذاته، متراحياً ودونما اكتراث،  
في أثناء ارتداده المبالغت مثل موجة شاسعة،  
في أعقاب الطعنة المؤتة،  
ليغمس سيفه كأنما يرفق.



## طفولة دون جوان<sup>(١)</sup>

كان في رشاقتِهِ يُخفي تلك القوسَ شَبَّةَ الحاسمةِ من قبل،  
التي لا تقدر النساءُ أن تفصمَهَا،  
ولقد كانتُ في بعضِ الأحيانِ تحني وجهَهُ  
رغبةً لا تُوفَّرُ أيضاً جبينَهُ،

رغبةً في امرأةٍ مازّةٍ أمامَهُ، أو في واحدةٍ  
كانتُ تنغلّقُ عليها لوحةً قديمةً وغريبةً:  
فيبتسمُ. لم يعدْ هوَ ذلك الذي يبكي  
ويتزوي في الظلامِ لِيُطْلِقَ لتنهّداتِهِ العنانَ.

كانت ثقةً جديدةً تماماً  
تُعزّيه ولعلّها تزيدهُ فساداً؛  
ثابتَ العزمِ باتَ يحتملُ كلَّ ثِقَلِ نظراتِ النساءِ  
التي تُعجّبُ به وتغويه.

---

(١) كتبها بياريس في خريف ١٩٠٧ أو في كابري في ربيع ١٩٠٨. تأتي معالجة موضوع دون جوان هذه بعد قصائد تعالج المغامر والصيد ومصارع الثيران، وهي كلها صور سلفية للذكورة. والتغاد يقابلون عادةً قصيدة ريلكه هذه بصمت يشوبه الكثير من الحرج، مع أنه لا يفعل فيها سوى أن يبتنى تحليل الفيلسوف كيركغارد Kierkegaard لحالة دون جوان: فهذا الأخير يمارس إنما المتعة الطفولية المتوخدة وإما الإغراء البدونجواني «التوسعي»، وكلا السلوكين يجهلان الحب المنذور لفرد بذاته لأنهما يتشبّهان بصورة رمزية أو أبوية تعود إلى بدايات التاريخ النسائي للشخص المعني.

## إصطفاء دون جوان<sup>(١)</sup>

ثم أقبلَ إليه الملاك وقالَ له: «تَأَمَّبْ  
لتكونَ لي أنا وحدي. هوَ ذا ما أَمُرُكَ به.  
يلزمني رجلٌ يتخطى أولئك  
الذين تُحيلُ مخالطتهم  
أعذبَ النساءِ مريرات.  
لا لأنك تعرف أن تُعشق  
(لا تقاطعني؛ لستَ على صواب)،  
بل لأنك تشتعلُ عِشْقاً، وإنه لَمكتوب  
أنك ستقود نساءً كثيرات  
إلى هذه العزلة التي إليها  
يُقضي هذا المنفذُ العميقُ. دغ أولئك  
الذين سأرسلُهُنَّ لك يَدْخُلْنَ،

---

(١) كتبها بياريس، على الأرجح في مطلع آب/ أغسطس ١٩٠٨. يتقدّم ريلكه هنا بقراءة فريدة لأسطورة دون جوان. فهذا الغاري «المحترف»، الذي يمثل في نظر كيركيغارد المعادل الإيروسي لشخصية فاوست Faust التي ابتكرها غوته Goethe، مصوّر هنا باعتبار أنه وقع عليه اختيار أو اصطفاء ربّاني، وباعتباره تجسّداً لحبّ غير استحواذي تشكّل النساء ضحاياه المتحسّسات له.

وليتجاوزنَّ بعظمتهنَّ وصراخهنَّ  
كلَّ إيلويز<sup>(١)</sup>».

---

(١) إيلويز Héloïse (اسم شهرتها غير معروف، ولذا يدعوها البعض إيلويز الأرجنتوية Héloïse d'Argenteuil، نسبة إلى أرجنتوي Argenteuil، منطقة فرنسية قريبة من باريس): عالمة فرنسية باللاهوت عاشت في العصر الوسيط (١١٠١ - ١١٦٤)، وواصلتها إلى عاشقها Abélard أبيلار هي من أقدم وأشهر رسائل الحبِّ الزومنتيقيّ (قبل التسمية).

## القديس جرجس<sup>(١)</sup>

كانت الفتاة الناحلة قد نادته  
جائئة على ركبتيها طيلة الليلة:  
أنظرِ التين هذا،  
لا أدري لم هو ساجر.

فانبثق من طيات الفجر  
على جواده الأبلق، وسطأ ألتي الخوذة،  
والزرد اللماع، ورأها غائبة الفكر حزينة،  
رافعة عينها صوب ذلك الثور

---

(١) كتبها بياريس بين ٥ و٩ آب/أغسطس ١٩٠٨. وفي الفترة نفسها كتب قصيدة أخرى عن القديس جرجس منشورة ضمن قصائده من وراء القبر. موضوع هذا القديس شائع في الرسم، وهناك لشخصيته معادل في الميثولوجيا اليونانية يتمثل في حكاية بيرسيوس وأندروميد، عالجه ريلكه أيضاً في واحدة من قصائده من وراء القبر (بيرسيوس، ابن زيوس - أو زُفس - وداناي يُقذ الحساء الأثيونية أندروميد من وحش البحر ويتزوجها). ولئن كان في إدراج ريلكه هذه القصيدة بعد قصيدتين عن دون جوان ما قد يثير الدهشة، فينبغي أن نلاحظ أن كلتا هاتين الشخصيتين، القديس جرجس ودون جوان، تمثّلان تصوّرين للجنسانية متعارضين كانا بهذه الصفة يثيران اهتمام الشاعر. فالتين، الذي يصصره القديس، يرمز شأنه شأن وحش البحر إلى ذلك الجانب المخيف من الإيروسية الذي سعالجه ريلكه في المراثية الثالثة من «مراثي دونوا». في حين ينسجم دون جوان مع الحب غير الاستحواذي الذي يتادي به ريلكه في مواضع من عمله عديدة. (ملاحظة من المترجم: القديس جرجس أو مار جرجس، ويسمى أيضاً جاورجيوس أو جورج، ويُدعى الخضر عند المسلمين، قديس أسطوري، وإن كان بعض المسيحيين يحيلون وجوده إلى القرن الرابع الميلادي. في سيرته الأسطورية يخلص أميرة من التين إذ يقاتله محتمياً بالصليب. وقد صار يرمز إلى غلبة الإيمان على الشيطان.)

الذي كانه هو . فطوى الأرض  
مُعْتَلِيًا جِوَادَهُ وَمُشْعًا ،  
شَاهِرًا سَيْفَهُ ذَا الْحَدِيدِ  
فِي اتِّجَاهِ الْخَطَرِ الذَّاهِمِ ،

مُرْعِبًا كَانَ وَمُسْتَجِدًّا بِهِ .  
وهي كانت تجثو على ركبتيها بأقوى فأقوى ،  
وتَجْمَعُ يَدَيَهَا تَسْأَلُهُ التَّجْدَةَ ،  
جَاهِلَةً أَنَّهُ لَا يُنْجِدُهَا

إِلَّا ذَلِكَ الَّذِي يَنْتَشِلُهُ قَلْبُهَا النُّقْيُ الْمَفْتُوحُ  
مِنْ بَيْنِ أَنْوَارِ الْمَوْكِبِ الْإِلَهِيِّ .  
إِلَى جَانِبِ نِضَالِهِ هُوَ ،  
كَانَتْ تَنْتَصِبُ ، كَمَا تَنْتَصِبُ الْأَبْرَاجُ ، صَلَاةُ تِلْكَ الْمَرْأَةِ .

## سَيِّدَة عَلَى شُرْفَة<sup>(١)</sup>

فجأة تظهرُ متلّعةً بالريح ،  
منيرةً في قلبِ النورِ كأنّها متزّعة  
من حُجرتها التي تبدو مصقولة  
والتي تملأ من ورائها الباب ،

الباب المظلم كخلفيّة حجرٍ كريمٍ منقوش  
يفيضُ سطوعه على حوافه ؛  
وتحسبُ أنّ المساء لم يكن هناك  
قبل أن تخرجَ هي إلى الشُرْفَة

لتطرحَ عليها شيئاً منها ،  
يَدها هذه المرّة أيضاً - لتكونَ خفيفةً تماماً :  
كأن صفوفَ البيوتِ تُهديها إلى السماء  
لتكونَ على أهبةِ الحراكِ في أدنى ريح .

---

(١) كتبها يباريس في ١٧ آب/ أغسطس ١٩٠٨ . في هذه القصيدة المجردة من كلّ خلفيّة رمزيّة ، يقترب ريلكه من عمل الرسامين الانطباعيين ، لكنّ ليس للقصيدة من مرجع تشكيليّ معروف .

## لقاء في ممر أشجار الكستناء<sup>(١)</sup>

في مطلع ممر الأشجار أحاطته الظلمة الخضراء  
بالبرد كعباءة من الحرير  
إرتضاها هو وبها تدثّر، وفي الأوان ذاته  
في الطرف الآخر الشفاف،

بدأ بالشعشة شكل معزول أبيض  
منبثق من تلك الشمس الخضراء كما من زجاج أخضر،  
وبقي لبرهة طويلة نائياً  
ثم راحت الأنوار المتساقطة  
تنهمر عليه في كل خطوة،

فصار يتكبد أنواراً متناوبة  
تلاحقه بشيء من الوجل يضيء أصهب.  
لكن الظلال سرعان ما ازدادت عمقاً  
وكانت عينان قريبتان مفتوحتين

---

(١) كتبها بياريس قبل ١٥ تموز/ يوليو ١٩٠٨. يطبق ريلكه هنا برهافة ودقة نظرية «المعاينة البصرية» التي تعلمها من رودان و سيزان. وفي رسالة إلى زوجته كلارا في ٨ آذار- مارس ١٩٠٧ يتحدث ريلكه نفسه بهذا الصدد عن «الدقة في النقاط اللطائف أو الفروق»، التي تسمح بالارتقاء من «الانطباع الفوري» إلى الرؤية الرمزية. وما يسمى إلى القبض عليه هنا رمزياً هو موضوع اللقاءات الخاطفة وهرب الأشياء.

على وجهٍ مرثيٍّ وجديدٍ،  
بقيّ ثابتاً كما في صورةٍ شخصٍ،  
في اللحظة التي كان فيها الإثنين على أهبّة الافتراق:  
كانَ ذلكَ موجوداً دوماً، ثم لم يعد قائماً.



## الشقيقتان<sup>(١)</sup>

أنظر كيف تستقبلان وتُفسران  
الاحتمالات ذاتها باختلاف؛  
فكأننا في حُجرتين متماثلتين  
نُبصرُ مرورَ حقتين متباينتين.

كلُّ منهما تحسبُ أنها تسندُ الثانية  
في حين تشكُّ هي عن تعبٍ عليها؛  
لا تقدران أن تتساعدا،  
ولكنهما دمٌ يستندُ إلى دم.

عندما تتلامسانِ كما في الماضي،  
وتحاولانِ عبرَ الممشى أن تشعرا  
بأنَّ كلاً منهما تقود الأخرى ولها تنقاد،  
فهُما وا أسفاه لا تسيرانِ بالإيقاعِ ذاته.

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. يمكن أن تجد هذه القصيدة شرارتها أو مصدر إلهامها في عمل تشكيلي أو في لقاء فعلي.

## تمرين على البيانو<sup>(١)</sup>

للصيف طينٍ - والأصائل تملأ المرءَ تعباً؛  
وهي تنسَمُ فستانها الخُضيلَ بارتباك،  
وتضعُ في تمرينها الموسيقيّ الشَّدِيدِ الدقةَ  
كلَّ تحرُّقها إلى واقعٍ حقيقيّ

يُمكنُ أن يحدثَ: غداً أو هذا المساء -  
أو ربّما كانَ هنا ولكنهم يُخفونَه؛  
وأمامَ النوافذِ، رَضِيَّةٌ وسامقة،  
أبصرتُ على حينِ غَرَّةِ المُنتَزَةِ المزروعِ بِعناية.

فأوقفتِ العزفَ وجعلتُ تنظرُ إلى الخارجِ،  
عاقدةً يديها وراغبةً في كتابٍ تستغرقُ قراءتهُ أياماً -  
وبغتةً أَلَقْتُ بعيداً عنها بقارورةِ عطرٍ الياسمينِ،  
غاضبةً وواحدةً أنها تُسيءُ إليها.

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨ أو في كابرّي في ربيع ١٩٠٨.

## العاشقة<sup>(١)</sup>

هي ذي نافذتي . منذُ هنيهة  
إستيقظتُ بهدوء .  
كان يبدو لي أنني كنتُ أطفو .  
إلى أينَ تمتدُ حياتي ؟  
وأينَ يا ترى يبتدئُ الليل ؟

يبدو لي أن كلَّ شيءٍ حولي  
هو أنا أيضاً ،  
بشفافيةٍ بلورٍ  
مظلمٍ وعميقٍ وصامت .

أقدرُ أن أستقبلَ النجوم  
في داخلي هي أيضاً ؛  
لفرطِ ما هو كبيرٌ قلبي  
يقدرُ أن يقبلَ بابتعادٍ

---

(١) كتبها بياريس بين ٥ و ٩ آب/ أغسطس ١٩٠٧ . وهذه القصيدة واحدة من معالجات ريلكه العديدة لموضوع الحب غير الاستحواذي .

ذلك الذي ريمًا كنتُ سأحب،  
ولعلي كنتُ سأستيقبه .  
غريباً وكصفحةٍ ما تزالُ بيضاء  
يتفرسني قدري .

لَمْ أنا موضوعة  
في المدى الشاسعِ هذا،  
أنضوُعُ كمثُلِ حقلٍ،  
مُتَقَادِفَةً هنا وهناك،

أنا دي وأخشي  
أن يسمع أحدهم ندائي،  
منذورةٌ لأضيغَ  
في سواي؟

## داخل الوردية<sup>(١)</sup>

هذه الدواخلُ هل لها يا ترى  
خارجٌ ما؟ قطعُ الشفِّ هذه  
لأني جرحٌ هي الضمادة؟  
أية سماءٍ تأتي لتنعكسَ  
في البحيرة الجوانية  
للأوراد المفتحة هذه  
والتي لا همومٌ تُخالطها؟  
أنظرها تنتشرُ في انتشارِ الأشياء<sup>(٢)</sup>،  
كأنَّ يبدأ مرتعشة  
لن تقدرَ على نشرِها أبداً.  
لا تكادُ تقوى على الوقوف،  
لأنَّ أورداءَ عديدةً من بينها

---

(١) كتبها بياريس في ٢ آب/ أغسطس ١٩٠٧. وتضطلع الوردية في عمل ريلكه بدور رمزي هام ومتفرد. أنظر بهذا الصدد قصيدته «طُت الأوراد» وحاشيتها في القسم الأول من مجموعة «قصائد جديدة» هذه. والقصيدة الحالية محاولة للقبض شعرياً على الوردية، كما يفعل الرسامون في أعمالهم. (ملاحظة من المترجم: كنتُ سافقلاً أن أصوغ العنوان على شكل: «أعماق الوردية»، إلا أن توظيف الشاعر في بداية القصيدة لثنائية الداخل والخارج اضطرني إلى الأخذ بالعنوان في صيغته الحرفية.)

(٢) هذا التكرار الفني موجود في القصيدة بالأصل: «Lose im Losen»، ويعني هذا التعبير حرفياً: «منتشرة في المنتشر» أو «طليقة في ما هو طليق»، ويلاحظ القارئ أنَّ من المتعذر الاحتفاظ في العربية بتعابير كهذه كما هي (المترجم).

رضيت بالامتلاء تاركاً  
فضاءها الجواني<sup>(١)</sup>  
ينسكب صوب أيام  
من فرط امتلائها تنغلق  
إلى أن يصبح الصيف حجرة،  
حجرة في حلم.

---

(١) يمهّد مفهوم «الفضاء الجواني» Innenraum هذا لمفهوم «الفضاء الجواني للعالم» Weltinnenraum الذي سيصبح أساسياً في القادم من أشعار ريلكه.

## صورة شخصية لسيدة من الثمانينيات<sup>(١)</sup>

قرب طنائس الساتان الغامقة ألوانها  
والمرفوعة في طبائث يقال،  
والتي كانت تبدو وهي تغقد فوق قامتها  
بذخاً من غراميات مخترعة؛

كانت ترتقب كأنها تشغل محل امرأة أخرى،  
منذ أيام شبابها التي هي مع ذلك قريبة.  
خبرة تقف تحت تسريحة شعرها العالية،  
زائفة في فساتينها ذات الكشاكش،  
كأن طبائث ملابسها ترصدُها

في حنينها ومشاريعها الصغار  
من أجل حياتها القادمة - حياة مختلفة،  
وكما في الروايات تبدو أكثر حقيقة،

---

(١) كتبها بياريس بين ٢٢ آب/أغسطس و٥ أيلول/سبتمبر ١٩٠٧. المقصود بطبيعة الحال امرأة من ثمانينيات القرن التاسع عشر. وكان ريلكه قد زار في الزايع من حزيران/يونيو من العام نفسه معرضاً لصور شخصية (بورتريهات) نسوية مرسومة بين ١٨٧٠ و ١٩٠٠. وقد وصف المعرض مطولاً في رسالة إلى زوجته كلارا بعد مشاهدته له بثلاثة أيام. أنظر أيضاً في القسم الأول من هذه المجموعة قصيدة «مصور امرأة».

ملؤها الحماسُ ومَحْتَمَة : -

أولاً أن تَضَع شيئاً  
في غُلَبِ جواهرها لثُصَدَّق  
رائحةَ ذكرياتها الكثار،  
وأخيراً أن تجدَ في يومياتها

بدايةً لا تصيرُ ما إن تُكْتَب  
عبيثةً وكاذبةً،  
وأن تُعلّق تويجَ ورده  
إلى الميداليةِ الثقيلةِ الفارغة

المستلقية على كلِّ من أنفاسها .  
ثم إنَّ تلويحةَ يدِ عبرِ النافذة تكفي  
هذه اليدَ الحديثة العهدِ بخاتمها  
لتكونَ سعيدةً لشهورٍ وشهور .



## سَيِّدَةُ أَمَامِ مَرَاتِهَا<sup>(١)</sup>

كَمَنْ يُبْهَرُ شَرَاباً يَأْتِي بِالتَّوَمِ،  
تُذِيبُ هِيَ إِيْمَاءِهَا الْمُتَعَبَةَ  
فِي سَطْوَعِ مَرَاتِهَا السَّيَالِ،  
وَتُودِعُهَا ابْتِسَامَتَهَا كُلَّهَا.

ثُمَّ تَنْتَظِرُ أَنْ يُعَاوِدَ السَّائِلُ الصَّعُودَ  
لِتَسْكَبَ فِي الْمَرَاةِ شَعْرَهَا نَفْسَهُ،  
ثُمَّ مِنْ فَسْتَانِهَا الْمَسَائِيَّ  
تُخْرِجُ كَتَفَهَا السَّاحِرَةَ؛

صَامِتَةً تَرْتَوِي مِنْ صَوَرِهَا،  
تَشْرَبُ مَا كَانَ عَاشِقُ سِبْشِرِهِ وَيَسْكُرُ مِنْهُ،  
وَتَتَفَحَّصُ نَفْسَهَا بِأَرْتِيَابٍ وَلَا تَنَادِي

---

(١) كتبها بياريس بين ٢٢ آب/ أغسطس وه ١٩٠٧/ سبتمبر ١٩٠٧. وقد تكون أوحى بها أيضاً زيارته لمعرض «البورتريهات» النسوية المشار إليه في حاشية القصيدة السابقة. وموضوع المرأة، وبالتالي موضوع الترجية، هو ضرب من هاجس دائم لدى ريلكه.

خادمَتها إلاّ عندما تكتشف  
في عمقِ مرآتها أنواراً  
وخراناتٍ واضطرابٍ ساعة متأخرة.

## العجوز<sup>(١)</sup>

صديقات بيضاوات يجتمعن في قلب اليوم،  
يُصغين بعضهن إلى بعض ويضحكن ويرسمن مشاريع؛  
وعلى مقربةٍ منهن يُقلِّبُ بعضُ العقلاء  
بكآبةٍ وعلى مهلٍ همومهم الشخصية

متدارسين لماذا وكيف ومتى؛  
يُسمعن واحدُهم قائلًا: «أعتقد أن...»؛  
وهي تظلُّ تحت قبعيتها المُخرَّمة  
واثقةً وعارفةً

أنهم جميعاً على خطأ.  
وذقنها المتدلِّي  
يستندُ إلى المرجان الأبيض  
الذي يوائمُ لوني جبينها وشالها.

---

(١) كتبها باريس قبل ١٥ تموز/ يوليو ١٩٠٨. وقد يعلّقن الأمر هنا أيضاً بصورة شخصية (بورتريت) شاهداها ريلكه في المعرض المشار إليه في الحاشيتين السابقتين. كما يحيلنا الناقد شتال إلى رواية ريلكه «دفاتر ماله...»، حيث نقرأ، في أعقاب كلام الشاعر عن غاسبارا ستامبا وسواها من كبار العاشقات، عبارات من قبيل: «ثمة بورترهيات تتأملنا في المتاحف» و«عجائز تيسرن محتفظات في الألوان ذاته في داخلهن برصيد عذب من الحنان كن قد أخفيته».

لكنْ على حينِ غَرَّةٍ، أثناءَ موجةٍ من الضَّحِكِ،  
تُطلِعُ من رَفَّةٍ لجفَّتيها نظرتين ثاقبتين  
تكشِفُ بهما عن الشرطِ القاسي  
كَمَنْ يُخْرِجُ من صندوقٍ مخفي  
أحجاراً كريمةً موروثه.

## الشرير<sup>(١)</sup>

دعهم يعتقدون أنَّ ما تُواجهه فيه  
يتلاشى في نهاية المطاف في كآبة حميمة .  
أكثر ممَّا في أيِّ مكانٍ آخر يفرضُ هنا المَشرُحُ قوائمه ؛  
إرفع الستارَ عالياً عن خورس اللَّيالي

الذي يُطلقُ نشيداً فخمأً ولا انتهاءً له ،  
وستدخلُ إلى المَشهدِ تلكَ الساعة  
التي أمضاها العاشقانِ معاً ذاتَ يوم ؛  
إنَّها تُمزقُ ثوبها وتُدينُ نفسها بقوة

بياعثٍ من الساعةِ الأخرى ، يباعثُ من تلكَ الساعة  
التي تتمرَّغُ وتصدُّ وراءَ الستائر ،  
لأنَّها لم تعرفُ أن تُشبعها .  
ولكنَّ عندما تفحصُ هيَ تلكَ الساعةَ الغريبةَ ،

---

(١) كتبها بياريس إيان صيف ١٩٠٨ . وتبدو هذه الأليغوريا (مثل أو حكاية رمزية) ذات الطابع المسرحي غريبة على معالجات «قصائد جديدة» . وهي تغيد أنه لا واحدة من الساعات الممضاة في هذا المسرح الذي هو سرير العاشقين تكون كافية كفاية مطلقة . فالساعة التي تمكث في الكواليس ، والرغبة الجنسية غير المشبعة ، والجانب الحيواني من العشق ، هذا كله غالباً ما يتصر على حُبنا لفردٍ ما .

عُثِرَتْ فِيهَا عَلَى مَا كَانَتْ بِالْأَمْسِ  
قَدْ وَجَدَتْهُ فِي الْعَشِيقِ،  
سِوَى أَنَّهُ هَذِهِ الْمَرَّةَ مُنْعَقِدٌ بِقُوَّةٍ،  
مُفَعِّمٌ بِالْتَهْدِيدِ وَنَافِرٌ كَمَا لَدَى حَيَوَانٍ.

## الغريب<sup>(١)</sup>

دُونَ أَنْ يعبَأَ بِكَلِمَاتِ أَقْرَانِهِ،  
الَّذِينَ كَانَ يَرْجُوهُمْ بِبَالِغِ التَّعَبِ أَنْ يَكْفُوا  
عَنْ طَرَحِ الْأَسْئَلَةِ كَانَ هُوَ يَرْحَلُ وَيَخْسَرُ وَيُغَادِرُ،  
لَفِرْطٍ مَا كَانَ مَتَشَبِّهًا بِبِلَالِي الرَّحِيلِ تِلْكَ

أَكْثَرَ مِمَّا بَلِيلُهُ عَشَقَ .  
كَانَ قَدْ عَاشَ لِبَالِي غَرَامٍ عَجِيبةٍ  
مُعَبَّدَةً بِنَجُومِ قُوَّةٍ ،  
تُوسِّعُ الْآفَاقَ الضَّيِّقَةَ وَتَتَشِيرُ  
أَمَامَهُ كَمَعَارِكٍ ؛

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨ . وإلى العنوان الذي يذكّر بقصيدة نشر شهيرة لبودلير تحمل العنوان نفسه ، تتمتع هذه القصيدة بصلة واضحة بمثل السيد المسيح عن الابن الضالّ ورواية ريلكه «دفاتر ماله . . .» . كما نلاحظ عناصر من سيرة ريلكه واستيهاماته الشخصية ، كالتلميح إلى منازل الارستقراطيين . وتكمل القصيدة عمل القصيدة السابقة باستعادة موضوع عدم الاكتفاء الأبدي ، والانتظار إلى سكن أو ملاذ . ويستشهد ريلكه بقصيدته هذه في رسالته إلى لو أندرياس - سالومي في ٢١ تشرين الأول/أكتوبر ١٩١٣ التي يعلّق فيها على الفشل المتوقّع لعلاقته ببنفوتنا Benvenuta : «يفزعني التكفير إلى أيّ حدّ عشتُ خارجَ نفسي ، كأنني كنتُ دوماً مشدوداً إلى مراقب ، ناسباً لكلّ من يدنو منّي سعادة ما كان في مقدور أيّ كائن أن يهبّئها : سعادة ساعات عزلي في ماضي . بلا انقطاع أفكر بقصيدتي «الغريب» المائدة إلى «قصائد جديدة» - كم كنتُ يومذاك أعرف ما ينبغي القيام به : «أن أدعّ جانباً هذا كله ، بلا أيّة رغبة» . أن أعاودَ البداية من الصّفر ، أنا الذي لم يفعل سوى أن يرغب» .

ليالٍ أخرى، يقرأها المتنثرة  
تحت ضوء القمر كخنائم في تناول كفيه،  
كانت تهب نفسها أو تكشف له،  
وراء متزهاتٍ معتنى بها بروعة،  
عن قصورٍ رماديةٍ كان هو يسكنها  
في خياله للحظة، عارفاً في صميم نفسه  
أن لا مقام في أي مكان،  
وفي المنعطف الآخر من الطريق  
كان يجد دروباً أخرى وجسوراً وبلداناً  
بل حتى مدناً يُبالغ تصويرها المرء.

وأن يدع جانباً هذا كله، بلا أية رغبة،  
ذلك كان يفوق عنده  
كل متعة وكل ملك وكل مجد.  
كان يشعر أحياناً بأن سياج نافورة  
يتلهم يوماً بعد يوم في ساحة غريبة  
يعود إليه مثل قنينة.



## الوصول<sup>(١)</sup>

أكانت هذه الوثبةُ كامنَةً في انعطافِ العربية؟ أم يا ترى  
في النظرة التي تُبصرُ صغارَ الملائكة  
الباروكيين الممثلين بالذكريات<sup>(٢)</sup>،  
والمتصيين وسطَ جُريسات<sup>(٣)</sup> الحقلِ الزرقاء؛

النظرة التي تتلقاهم وتقبضُ عليهم ثم تتخلّى عنهم،  
قبل أن ينغلقَ متزهُ القصرِ على جزِيِ العربية،  
الذي واكبهُ هوَ وتغمّده ثم أطلقَ سراحه على حين غرة،  
لأنَّ بوابة القصرِ كانت هناك،

تُجبرُ الواجهة الطويلة على الانعطاف،  
كأنما بإيعازٍ منها؛

---

(١) كتبها بياريس قبل ١٥ تمّوز/ يوليو ١٩٠٨. وتُعرّب هذه السنوية عن براعة فنية فعلية تتمثل في تطويع بناء الأبيات والعبارات الشعرية بحيث تعكس وصول عربية ضيوف أمام قصر. كان ريلكه شديد الانتباه إلى لحظات «وصول» كهذه، هو الذي طالما كان ضيف العائلات الأرستقراطية في بلدان أوروبية عديدة.

(٢) واضح أن الأمر يتعلّق هنا بتمائيل ملائكة، منحوتة بالأسلوب الباروكي.

(٣) هي نباتات دُعيت كذلك لشبهها بالأجراس.

هناك وقفتِ العربُ ؛ وانزلتْ ضوءَ ساطع

على زجاجِ بابِها الذي أفلتَ منه  
كلُّ سَلُوقِي يحملُ كَشَحِيه  
الضَّامِرِينَ على مِرْقَاةِ العربِ .

## المِزْوَلَةُ<sup>(١)</sup>

لئن كانت موجةً من العَفَنِ الرُّطْبِ تَبْعُثُ أحياناً  
في فيءِ الحديقةِ حيثُ تُصْغِي القَطَرَاتُ  
بعضُها إلى سقوطِ بعضٍ، وحيثُ يُسْمَعُ طائرٌ مُهاجرٌ،  
فهِيَ نادراً ما تَبْلُغُ المِزْوَلَةُ،  
التي تنتصبُ وسطَ نباتِ الكزبرةِ وحبِّ الفيلِ،  
مُشيرةً إلى ساعاتِ الصَّيفِ.

فقط عندما تُقْبَلُ السَّيِّدَةُ (يُصاحبها  
خادمٌ) مُعْتَمِرَةٌ قُبْعَةً من قَشِّ فلورنسةٍ واضحةِ اللونِ،  
وتنحني على حافَّتِها،  
تُصْبِحُ المِزْوَلَةُ ظلالاً وصمتاً..

أو إذا ما أَمْطَرَتْ مُزْنَةٌ صَيفِ  
أَتِيَّةٍ من تماوجِ الدَّرى العالِيَةِ  
فهِيَ تَرجِيءُ مَهْمَتِها، إذ لَمْ تَعُدْ قَادِرَةٌ

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. أنظر قصيدته «ملاك المِزْوَلَةُ» في القسم الأول من هذه المجموعة. يستجيب زمن «المِزْوَلَةُ» (الساعة الشمسية) إلى قانون آخر سوى هذا الذي تُعْلِيهِ مشاغل البشر.

على أن تُشيرَ إلى الوقت،  
ذلكَ الوقتِ الذي يستنيرُ بفتةٍ وسَطَ الثَّمرِ والزَّهرِ  
في اللُّوحاتِ المعلقةِ في فسْطاطِ الحديقةِ الأبيضِ.

## زهرة الخشخاش<sup>(١)</sup>

في ركنٍ من الجُنيَّةِ يُزهر الثُّومُ الماكِرُ،  
وَمَنْ نَفَّذُوا إِلَيْهِ فِي السَّرِّ  
وجدوا فيه العشقُ في انعكاساتٍ أخيلةٍ فتيَّة،  
طليعةٌ تبدو فاعرةً ومُقعِّرة،

كما وجدوا أحلاماً تنبثقُ مُقنَّعةً بالحُمى،  
ضخمةٌ تنتصبُ على خفافها العالية<sup>(٢)</sup>،  
وهذا كله يحتشدُ في السيقانِ الواهيةِ تلك،  
الرَّخْوِ أعلاها، التي كادتْ تذبُّلُ لفرطِ ما بقيتْ

حانيةً إلى الأسفلِ براعمها، والتي ترفعُ الآن  
كبسولتها المُحكَّمةُ الانغلاقِ على البذور،  
وتنشرُ بصورةً واسعةٍ حواشيَ كُؤوسِها التي تُحيطُ  
محمومةً بِكيسِ الخشخاشِ.

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. يستحضر ريلكه هنا عوالم «أزهار الشر» و«الفرايس الاصطناعية» البودلية. كان هو نفسه بعيداً تماماً عن عالم المخدرات الذي يرتاده الشعراء «المعمنون»، وهو يدين هنا العظمة التراجيدية الزائفة التي تأتي بها هذه النباتات «الرَّخْوَة».

(٢) تشير المفردة التي استخدمها ريلكه (die Kothurne) إلى الخفاف العالية التي كان يتعلها ممثلو المآسي الإغريقون القدماء، مما يدعم الطابع الاصطناعي والتمثيلي الذي يريد الشاعر أن يخلعه على هذه المنمة المنولة من العقاقير المخدرة، التي يُمثل عليها هنا بزهرة الخشخاش، وهي من أشهر النباتات المهلوسة، ويقدم في الأبيات الأخيرة من القصيدة وصفاً لها دقيقاً ومقلقاً في آنٍ معاً.

## البشروشات الوردية<sup>(١)</sup>

(باريس، حديقة النبات)

لا يَهْبُكُ لَعِبُ المرايا في لوحاتِ فراغونار<sup>(٢)</sup>،  
من بياضِ البشروشاتِ المُطعَّمِ بِمسحةٍ ورديةٍ  
أكثرَ ممَّا يحيطُكُ بهِ عِلْمًا رجلٌ يقولُ لكُ عن عشيقته:  
إنَّها كانتَ ما تزالُ تتشجُّ بعذوبةِ الرِّقادِ.

فإذْ تقفُ البشروشاتُ وسطَ الخضرةِ،  
ملتفتةٌ قليلاً على سوقها الورديةِ،  
متجمعةٌ كَصَفِّ أزهارٍ، فهي يجتذبُ بعضها البعض

---

(١) كتبها بياريس في خريف ١٩٠٧ أو في كابري في ١٩٠٨. والبشروش جنس طير مائة طويلة الأعناق والسيقان. ولقد حدّد ريلكه تحت عنوان هذه القصيدة المكان الذي رأى فيه المشهد الموصوف مثلما فعل من قبل تحت عنوان قصيدة «الفهد»، التي تحيل إلى الموضع ذاته (أنظرها في القسم الأول من هذه المجموعة). وهذا التشخيص لمكان واقعي لا يمنعه من السعي إلى القبض على ألوان البشروشات بالزّجوع إلى تشبيهات وإحالات فنية (فراغونار في البيت الأول، وسنعود إليه) وتاريخية (فريزي في البيت الثامن، وسنعود إليها)، ولا من اقتياد القصيدة في ختامها إلى عالم الخيال. يتمثل موضوع هذه السّونيتة في الهاجس النرجسي للشاعر. ويكشف بناء القصيدة والاتحام المتعمّد فيها لبعض المفردات الأجنبية (منها الفرنسية volière: مُطَيِّرة) عن تحذلق مقصود يجمعها بقصيدة «متنزه البياغوات» وسلسلة «المتنزهات» (سبق المرور بهما).

(٢) جان - أونوريه فراغونار Jean-Honoré Fragonard (١٧٣٢ - ١٨٠٦) رسّام فرنسي تميّزت لوحاته بالخفة والبشاشة، صوّر مشاهد السعادة العائلية كما عالج موضوعات دينية وميثولوجية (المترجم).

بأكثرَ غوايةً ممَّا كانتَ تقدِرُ عليه فرينيه<sup>(١)</sup>.

في أطرافِ أعناقِها تنغمسُ عيونُها الشَّاحبة  
إذْ هي تُخفيها في صميمِ عذوبيتها،  
التي يختبئُ فيها كلا الأحمرِ والأسودِ.

يندلعُ في المَطيرةِ شجارٌ وتعالى صرخاتُ،  
لكنْ على حينِ غرةٍ تندهش البشرُ وشات  
وتتمطَّطُ ثمَّ واحداً فواحداً تدلفُ إلى عالمٍ خيالي.

---

(١) فرينيه Phryne (باليونانية Phrynê) مومس أثينية شهيرة في القرن الرابع ق. م. إسمها يعني «الضفدعة»، وهو في الحقيقة لقبٌ حُلِّعَ عليها بسبب من صفرة بشرتها. وهذا تفصيل لا نحسب أنه فات ريلكه، الذي يُبدي هنا كما في قصائد أخرى ولعاً شديداً بالألوان (المترجم).

## عباد الشمس الفارسي<sup>(١)</sup>

قد يبدو لك شديد التكلف  
أن تمتدح حبيبتك بأن تنعتها بالوردة؛  
خذ، إذن، النبتة الحاذقة الوشي، عباد الشمس،  
وبهمسها المُلح غَطَّ شذو البُلبُل<sup>(٢)</sup>

الذي بملءِ حلقومِهِ يُطري عليها  
في كلِّ أماكنها الأثيرة دونَ أن يعرفها،

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. هي سونبة «مقلوبة» كما في «صباح في البندقية» التي سبق المرور بها في هذا القسم (أنظر حاشيتها). يستوحى ريلكه هنا لغة الشعراء الشرقيين. وفي دراسة له بعنوان «الضخْب البدئي» كتبها في ١٩١٩ يرجع ريلكه إلى محاولته هذه في الإفادة من فنون الشعر الشرقية؛ كتب يقول: «عندما بدأتُ في فترة معينة الاهتمام بالشعراء العرب، الذين تبدو الحواس الخمس وهي تساهم في تصوّرهم للشعر بأكثر تكافؤاً وفورية [منا عند الشعراء الغربيين]، أدهشني أن ألاحظ كم يعزّل الشاعر الأوروبي اليوم على واحدة فحسب من هذه الحواس التي تخبره عن الأشياء، والتي تظلّ إحداها، حاسة البصر، هذه الحاسة المحمّلة بالواقع، تهيمن عليه باستمرار». وكما في «الذيوان الغربي- الشرقي» لغوته، يطلّ «تراسل الحواس» المعمول به هنا معباً بشحنة إيروسيّة عالية. ولعلّه يحيل إلى نظرية بودلير في الموضوع نفسه. يمكن أيضاً التذكير برسالة كتبها ريلكه إلى زوجته كلارا في ١٣ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٧ يشبه فيها الزهرة بـ «سجادة فارسيّة». يلاحظ أخيراً في عنوان قصيدة ريلكه ليس معجمي، فالنبتة الوحيدة التي تتلاءم والزهرة التي يصفها في هذه القصيدة، لا سيما في أريجها البالغ الشّبّه بعمق ثمرة الزّنبيل، لا تتمثّل في الحقيقة في عباد الشمس الفارسي بل في عباد شمس البيرو (البلد المعروف في أمريكا الجنوبيّة). هذا لا يلغي بالطبع أهميّة احتفال ريلكه بتراسل الحواس باعتبارها درساً يقول هو إنّه حفظه من شعراء الشرق.

(٢) «البُلبُل»: كبه الشاعر هكذا في نفسه، وبهذه التسمية العربية للعنديل (التي قد يكون عثر عليها عند غوته أو في فراءاته للمترجم من الشعر الشرقي) يتّسم الشاعر الأجواء الشرقية لقصيدته.



فكما تقترنُ في اللَّيلِ كلماتُ عِشقي  
في العباراتِ بحيث لا يُمكن أن تُفصل،  
وكما ينشرُ بنفسجُ الأحرفِ الصّامته  
عطره في المخدعِ المُهيمنِ عليه السكون -:

فأمامَ اللّحمَةِ التي تصنعُها أوراقُ الأشجار  
تُشكّلُ النجومُ عناقيدَ حريريّة،  
ناشرةً في قلبِ السكونِ أريجَ وَنيلٍ وقزفة،  
حتى لتبدو هي نفسها ذائبةً فيه .

## تنوينة<sup>(١)</sup>

إذا ما أضعتك يوماً  
فهل سيُمكنك أن تنامي  
من دون أن أنشرَ حولك آهاتي  
كُتّاجٍ من أوراق الزيزفون؟

ومن دون أن أسهرَ إلى جانبك  
طارحاً على نهديك  
وعلى أعضائك وعلى فمك  
كلماتٍ شبيهةً بأجفان؟

ومن دون أن أضطرَّ إلى اعتقالك،  
تاركاً إياك وحيدةً وكلُّ ما هو عائدُ إليك،  
مثلَ حديقةٍ ملأى  
بالحبِّ واليانسونِ التَّجمي<sup>(٢)</sup>

---

(١) كتبها ييارس في مطلع صيف ١٩٠٨. وتتمتع هذه القصيدة الإيروسية - الشَّمية بملاقة مؤكدة مع القصيدة السابقة.

(٢) بالألمانية: Stern-Anis، يُدعى كذلك لأن أوراقه نجمية الشكل (المرجّم).

## الفسطاط<sup>(١)</sup>

على الأقلِّ عبرَ مصاريحِ الأبواب  
وزجاجِها الأخضرِ الذي اتَّسَخَ بماءِ الأمطارِ،  
ما برَّحتْ تُخَمِّنُ انعكاساتَ متراقصة  
لوجوهٍ باسمِةٍ، وشعشعةُ ذلكَ الهناء  
الذي، في أماكنَ لم تعدْ لتفتَحَ عليها هذه الأبوابُ،  
كان بالأمسِ يختبئُ ويأتلِقُ ويُمارِسُ التسيانَ.

على الأقلِّ عبرَ أكاليلِ الحجرِ المنحوتة  
أعلى الأبوابِ التي ما عادتْ تُدْفَعُ،  
ما يزالُ يَضُوعُ طَعْمُ حميميةٍ خافيةٍ  
وانجذابٍ صامتٍ إليه ..

والأبوابُ هذهِ ما زالتْ تختلِجُ أحياناً مثلَ انعكاسٍ،  
عندما تداعبُها بظلالِها الرِّيحُ؛

---

(١) كتبها بياريس في ١٨ آب/ أغسطس ١٩٠٧. وقد وضع المفردة pavillon (فسطاط) بالفرنسية. تقوم القصيدة على تذكُّر زيارة كان قد قام بها لقصر فرساي Versailles بصحبة الثحات رودان في يوم ماطر قبل ذلك بعامين، وضمها في رسالة لزوجة كلارا في ٢ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٠٥. والفسطاط ضرب من الأبنية معروف، وكان في الأصل بيتاً من شَعَر.

وحتى شعار العائلة ما برح ينطق  
كأنه رُسِمَ على رسالة تفيض منها السعادة،

ومختومة على عجلٍ . هذا كله كم هو باقٍ على حاله ! :  
كلُّ ما فيه ما برح يعلمُ ، وما برح يبكي ، وما برح يؤلم -  
وعندما تغادر المكانَ صاعداً الممشى المتوخد  
بوجهك المُخَضَّلُ بالذمع ، فطويلاً

سترافقك ذكرى الجرارِ التي تُزِين  
أطرافَ السقفِ ، باردةً ومُصدَّعة :  
ومُصرَّةً مع ذلكَ على الاحتفاظ  
برُفَاتِ حَسَرَاتِ الأَمْسِ .

## الاختطاف<sup>(١)</sup>

كانت في طفولتها تهرب  
من مُربّيّاتها لكي ترى في الخارج  
ولادة الليل والريح  
(لأنهما داخل البيت مختلفان).

لكن ليلة عاصفة لم تُخرب يوماً  
المُترة الواسع بمثل هذا العنف  
الذي به يحتاجه اليومَ وعيها هي،

عندما تلقفها الرجل من على السلم الحريري  
وحملها بعيداً، بعيداً...

حتى صارت العربة هي كل شيء.

---

(١) كتبها بياريس قبل ١٥ تموز/ يوليو ١٩٠٨. تجربة الحب تصبح هنا هي تجربة الموت. والبيت الأخير قلب لمقولة للسيد المسيح: «ستكون اليوم معي في الفردوس» (إنجيل لوقا، ٢٣، ٤٣)، به يتوحن الشاعر تلخيص جميع الرعود الكاذبة. وقد يكون لهذه القصيدة علاقة بوفاة الرسامة باولا مودرزون-بيكر Paula Modersohn-Becker في أثناء المخاض في ٢٠ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٠٧ (وقد رثاها ريلكه في قصيدته الشهيرة «جناز»، تجدها في صفحات قادمة، يعتبر فيها المرأة ضحية كذب الرجل).

لقد تشممتِ العرْبَةُ السوداءً تلك  
 التي كانتِ الملاحقةَ تتهدّدُها  
 والخطرُ أيضاً،  
 فألفتها مُبْطِئَةً بالبرد،  
 وكان الظلامُ والبردُ فيها هي.  
 فتكوّرتُ في ياقةٍ معطفها  
 وتحسّستُ خُصَلاتِ شَعْرها كما لو كانتِ تلكَ الخُصَلاتُ ستبقى في  
 العرْبَةِ،  
 وسمعتِ الصّوتَ الغريبَ للرّجلِ الغريبِ يهيمسُ:  
 «أنا - هنا - إلى - جانبك!»<sup>(١)</sup>.

---

(١) العبارة: «Ich bin bei dir» («أنا هنا إلى جانبك»)، كتبها رولكه معترجةً («Ich bin bei dir»)، إيعاء منه بما فيها من نفاق ونمطية، فكانتها تشكّل بنية جامعة لساثر أنواع الكذب (المترجم).

## أرطنسية وردية<sup>(١)</sup>

مَنْ بهذا اللونِ الوردِيّ أمْسَكَ؟ مَنْ ذا كَانَ يَعْرِفُ

أَنَّهُ يَحْتَشِدُ فِي الْخَيْمَاتِ<sup>(٢)</sup> هَذِهِ؟

كَأَشْيَاءَ مَذْهَبَةٍ تَتَخَلَّى عَنْهَا طَلَاوُثُهَا الذَّهِيَّةُ،

تَفْقَدُ هِيَ لَوْنَهَا الوردِيّ رَوِيداً كَأَتَمَّا بِيَاعِثٍ مِنَ التَّلَفِّ.

لَمْ تَشَأْ أَنْ تُقَابِضَ هَذَا الوردِيّ بِأَيِّ شَيْءٍ آخَرَ.

فَهَلْ يَبْقَى مِنْ أَجْلِهَا بِاسِماً فِي الْهَوَاءِ؟

أَهْناكَ مَلَانِكَةُ تَقْطَعُهُ بِكَثِيرٍ مِنَ الرَّفَقِ

عِنْدَمَا يَتَشَرُّ سَخِيّاً مِثْلَ أَرْيَحٍ؟

---

(١) كتبها بياريس في خريف ١٩٠٧ أو كابري في ١٩٠٨. وكما ذكرنا في حاشية «أرطنسية زرقاء» في القسم الأول من هذه المجموعة، فإن ريلكه، عندما اعترم نشر قسم ثانٍ من «قصائد جديدة» فكَّر بأن يهب القسم الأول في طبعته القادمة عنوان القصيدة المذكورة، «أرطنسية زرقاء»، وبأن يمنح القسم الذي نحن فيه عنوان «أرطنسية وردية»، بدلالة القصيدة الحالية. ثم عدلَ عن ذلك وقرَّر أن يهب القصائد الأخيرة عنوان «قصائد جديدة - قسم آخر» ببساطة. (ملاحظة من المترجم: نذكر بأن «الأرطنسية Hortensia» نبتة أصلها من الصين واليابان تُزَرَع لزهرها المختلف الألوان، فمنه الأبيض والوردِي والأزرق. كان ريلكه يحبها لنساعة ألوانها التي تكاد تقوده إلى أقصى ما يمكن احتماله من المروءة.)

(٢) إنَّ بعض الأزهار تنخذ الواحدة منها شكل مظلة مستوية، كما هو الأمر بالنسبة للأرطنسية، ويدعى سطح مثل هذه الزهرة «خيمة» (المترجم).

أَمْ تَرَاهَا تُضْحِكِي بِهِ  
لَكِي لَا يَعْرِفُ مَا هُوَ الذَّبُولُ .  
لَكِنْ لَوْنًا أَخْضَرَ أَصَاخَ سَمِعَهُ تَحْتَ هَذَا الْوَرْدِيِّ ،  
وَهُوَ الْآنَ يَذْبُلُ وَيَعْلَمُ كُلُّ شَيْءٍ .



## الشعارات<sup>(١)</sup>

الشعارُ أشبه ما يكونُ بمرأةٍ  
بلا صخبٍ استقبلتُ ما جاءها من بعيدٍ؛  
كانَ بالأمسِ مفتحةً ثم عاودَ الانطباقُ  
على انعكاسٍ لهذه

الشخوص التي تأهل فضاءاتِ  
سلالةٍ لا يطالها الشكُ،  
فضاءاتِ أشياءها ووقائعها  
(إلى اليسارِ أيمنها وإلى اليمينِ أيسرها<sup>(٢)</sup>)،

---

(١) كتبها بباريس في ١٧ آب/ أغسطس ١٩٠٧. تتبع هذه الشوئنة الوصف التقليدي للشعارات السلالية (الفرس والخوذة وعُرف الخوذة). ويؤكد تشبيهه الشعار بالمرأة على الوظيفة النرجسية لهذه الشعارات، لا سيما في التاريخ الشخصي لربلكه الذي كان استيهام الانتماء إلى النبالة مهماً عليه لفترة. (ملاحظة من المترجم: كانت الشعارات السلالية شائعة في الغرب وما تزال معروفة في بعض الأوساط التقليدية، لدى العائلات المالكة مثلاً. وشعار من هذا النوع يشبه ما يدعى في العربية «طغراء»، سوى أنه لا يمثل في خط اسم الشخص المعني، بل في رسم يرمز إلى تاريخ متوازت أو إلى اعتقادات مشتركة).

(٢) هذا الانقلاب للاتجاهات يحدث بفعل ظاهرة بصرية بسيطة كما عند التطلع إلى امرأة. فالفارس يحمل على ذراعه اليسرى الشعار المرسوم. والشخص الذي ينظر إلى الشعار عن مواجهة يرى إلى اليسار ما هو مرسوم إلى اليمين والعكس بالعكس (المترجم).

التي بها يَبُوحُ وعنْها يُعْبَرُ وَيَعْرِضُهَا إِلَى النَّظَرِ .  
وهو مدموغٌ بخوذة ذاتِ قناعٍ، مصغرةٌ،  
تُسْرِبُ بِالظَّلامِ والمَجْدِ،

يعلوها عُرْفٌ مُجَنِّحٌ فيما تنزل  
شراريقُها في تَوْنٍ وثرَاءٍ  
كأنْها مُكْتَنَزَةٌ بِشِكاوَى .

## العازب<sup>(١)</sup>

القنديلُ يعلو صحائفه المهجورة،  
والظلامُ حوله يتوغّلُ في خشبِ الخزانات .  
وهو يقدرُ أن يهيم  
في تاريخِ سلالةٍ التي سوفَ تنقرضُ برحيله؛  
بقدر ما يتقدّمُ في القراءة كان يبدو له  
أنه ربّما كان يمتلكُ كبرياءَ أسلافه وهم يمتلكون كبرياءه.

الكراسي المتعاليةُ الفارغةُ تزدادُ جموداً  
على امتدادِ الحيطان؛ وقطعُ الأثاث  
تنتفخُ بفطرسيةٍ مثاثية؛  
والليلُ ينسلّ رفاصُ الساعة،  
ومن دواليبه الذهبيةُ ينهمرُ مرتجفاً  
وقته المطحونُ برهافة .

يبدُ أنه لا يُمسكُ به . بل في حُماه تلك

---

(١) كتبها بياريس قبل ٢ آب/ أغسطس ١٩٠٨ . وتشكّل هذه القصيدة ما يشبه تنمّة «مرآتيّة» للقصيدة السابقة . فوجود الشعارات المترع بالتقاليد فارغ : والمرأة لا تعكس سوى طيف . إن ريلكه نفسه ، الذي كان بلا إرث ولا وطن (أنظر قصيدته «الأخير» في «كتاب الضوّر») يوجّه هنا نقداً حاداً لنمط حياة كان هو يحلم به باستمرار .

يستخرج من تحت أسلافه أزمنة أخرى  
كأنه يُجرّد جثثهم من أكفانها.  
إلى أن صار يهمس (لا شيء بات بعيداً عنه!).  
ولقد أطرى على واحدٍ من كتّاب الرسائل  
كما لو كانت الرسالة مكتوبة إليه: «يا لكم تعرفني!»  
وضرب على مسند الأريكة قريحاً.  
لكن المرأة، في داخلها الشاسع،  
كشفت خُفياً عن نافذة، وعن ستارة -  
فهناك كان يقف الطيفُ شبه مكتمل التكوين.

## المتوخذ<sup>(١)</sup>

كلّا: ينبغي أن يصير قلبي بُرجاً  
أقفُ أنا عند حوافه:

هناك حيثُ لم يعد سوى المزيد من الآلام  
ومما لا يقال؛ وسوى العالم؛

وسوى شيء ضائع في ما هو شاسع،  
تارة يغمره الظلام والتورط،  
وسوى وجهٍ أخيرٍ يشتعلُ رغبة  
ومقدوفٍ به في الحرمان؛

وجهٍ من الحجر أخيرٍ يخضع  
لتلك الأثقال التي تسكنه،  
والأقاصي التي يهدوئُ تفنيه  
تجبره دائماً على مزيدٍ من السعادة.

---

(١) كتبها بياريس في منتصف آب/ أغسطس ١٩٠٧. ويتضح من أبيات من الضيفة الأولى، حذفها ريلكه، أنه استلهم في كتابة هذه القصيدة برجاً قروسطياً ومنحوتات واجهته. سوى أنه خفف في الضيفة النهائية من البعد الديني للقصيدة (يخفي هنا ذكر الملاك والضلة) لصالح تصور أكثر تجريدية للعلاقة (Bezug)، علماً بأن مفردة «العلاقة» هذه ستصبح من المفردات الأساسية في شعره الأخير.

## القارئ<sup>(١)</sup>

مَنْ يعرفُ ذلكَ الذي يشيخُ بوجهه  
عن الكيانِ منقذاً في كينونةٍ أخرى  
وحده التقلبُ السريعُ للأوراقِ  
يقطعها أحياناً بشيءٍ من العُنفِ؟

أُمه نفسها لن تكونَ واثقةً  
من أنه هوَ حقاً مَنْ يجلسُ هناكَ يقرأُ  
صفحاتٍ ترتوي من خيالِ جسده .  
أو نعلمُ، نحنُ المالكينَ ساعاتٍ كثيرة،

كم من الوقتِ أفلتَ منه قبل أن يرفعَ ببالغِ العناءِ عينيه،  
رافعاً وإياهما كلُّ ما كان منطوياً في الكتاب،  
عينيه التواقيتين للعطاءِ واللتين

---

(١) كتبها ياريس في ٢ آب/أغسطس ١٩٠٨ . أنظر قصيدته الحاملة للعنوان نفسه في «كتاب الضور» .  
سرى أنَّ موضوع القصيدة الحالية الحقيقي لا يتمثل في فعل القراءة بل في مأساة الكاتب الذي يضحى  
بحياته من أجل واقع آخر رمزي . لكن هناك أيضاً إمكان انعكاسات مرآتية : فالشاعر يضحى بواقعه من  
أجل القصيدة ، ثم يأتي القارئ ليقع في «حبائل» هذا العالم الخيالي . والنعت «منزعجة» في البيت  
الأخير يشف عن ضرب من «الوعي الشقي» ملازم لتضحية كهذه ، وهو يمهد لقلب المنظورات الذي  
يعتمد إليه ريلكه في عمله الكبير القادم «مراثي دوترو» .

بدل أن تأخذ شيئاً تصطدمان بامتلاء العالم:  
كصغارٍ وديعينٍ يلعبون في وحدتهم  
ويكتشفون الوجودَ على حين غرة؛  
سوى أن ملامحه التي كانت منتظمةً بروعة،  
بقيت منزعةً إلى الأبد.

## بستان التفاح<sup>(١)</sup>

(بورغي - غازد)

تعالْ بُعِيدْ غروبِ الشمسِ ،  
أُنْظِرِ الخُضْرَةَ المسائيَّةَ ، خُضْرَةَ الحشائشِ ؛  
أفلا يبدو لك أُنَّا طويلاً حَفِظْناها  
في داخلنا وراكَمْناها ،

لنُخْرِجْها الآنْ من ذكرياتنا ومشاعرنا  
وَأَمَلِنا الجديدةَ وَأَفْراحنا شَبْهَ المنسِيَّةِ ،  
وننثرها أَمَامَنا أَفكاراً  
وهي ما تزال ممتزجةً بظلامنا الجواني ،

---

(١) كتبها بياريس في ٢ آب/ أغسطس ١٩٠٧ . وقد وضع هذه القصيدة لنتل في «البوم» الرسام السويدي إيرنست نورلند Ernst Norlind ، الذي استضاف ريلكه في بورغي - غازد Borgeby-Gard في صيف ١٩٠٤ (أنظر أيضاً «أمسية في سكانيه» في «كتاب الصُّور» ) . وتشبيه أشجار التفاح بالأشجار التي رسمها دورير Dürer هو إجراء سبق أن عمد إليه ريلكه (إحالة مثلاً إلى لوحات فراغونار في قصيدة «البشروشات الوردية» في هذا القسم من «قصائد جديدة» ، وإلى باتينيير في قصيدة «البرج» في القسم الأول) ، وهو يوحى بأن الواقع يجد تكريسه في العمل الفني ويفضله . وربما كانت القصيدة تحيل أيضاً إلى لوحة «آدم وحواء» لدورير نفسه .



تَحْتَ أَشْجَارٍ تَحْسِبُهَا مِنْ رَسْمِ «دُورِير»<sup>(١)</sup>،  
تَحْمِلُ فِي ثَمَارِهَا المَمْتَلِئَةَ  
يُقَلِّ مِائَةَ يَوْمٍ مِنَ الكَذْحِ،  
أَشْجَارٍ مُخْلِصَةٍ وَصَابِرَةٍ وَتَسْمَى

إِلَى أَنْ تُعَلِّيَ مِنْ أَجْلِ الجَمِيعِ  
مَا يَتَجَاوَزُ كُلَّ قِيَاسٍ،  
فِي حِينٍ لَا نَرِيدُ نَحْنُ طِيلَةَ عُمُرٍ بِأَكْمِلِهِ  
سِوَى شَيْءٍ وَاحِدٍ وَنَوَاصِلُ النَّمْرِ صَامِتِينَ.

---

(١) ألبريشت دورير Albrecht Dürer (١٤٧١ - ١٥٢٨) رسّام ألمانيّ وعالم رياضيات، بدأ بتعلّم الرّسم على أبيه (يُلقَّب به دورير الشّيخ، أو «دورير الأب») أمضى في فتوّته ما يقرب من عشر سنوات في إيطاليا كان لها أثر كبير في تكوينه الفنّي. ترك دورير عدداً هائلاً من الرسوم واللّوحات والمحفورات على الخشب والكتابات في الرياضيات والفنّ. يعتبر من أكبر رسّامي جميع العصور وأحد أساطين الفترة الانتقاليّة بين العصر الوسيط وعصر النهضة، التي شهدت فيها الثقافة والفنون تحولات كبرى (المترجم).

## رسالة محمد<sup>(١)</sup>

عندما تراءى له في المغارة الملاك  
ذلك الكائن العلوي الذي يعرفه المرء منذ أول نظرة،  
صافياً ومُسَعَّاً ولاهياً،  
تخلّى الزجل عن كل طلبٍ آخر

وسأل أن يبقى ما هو: تاجراً كانت أسفاره  
قد بلبثت جنائنه بقوة؛  
ما قرأ يوماً - وفي تلك اللحظة كان هناك  
مثل ذلك الكلام المُفْرِطِ العلوي في نظري كائنٍ حكيم.

بيد أن الملاك الأمير أراه مراراً  
ما كان مكتوباً في صحيفته،

---

(١) كتبها بياريس بين ٢٢ آب/أغسطس و٥ أيلول/سبتمبر ١٩٠٧. كانت هذه القصيدة تحمل في البداية عنوان: *Die Berufung* («الرسالة»)، ثم عُنُوْنُها الشاعر: *Mohammeds Berufung* («رسالة محمد»). وقد أدخل إلى صيغتها النهائية ما يشبه شروحاً تاريخية، كأنما من أجل التأكيد على المحمول الرمزي للقصيدة باعتبارها تأثلاً في رسالة الشاعر (قصيدة في القصيدة). وعليه، فرسالة محمد نبي الإسلام وظهور الملاك جبرائيل وإيعازه لمحمد بالقراءة، هذا كله يفيد منه ريلكه كـ «تعلّة»، ويخرجه من سياق الدينونة ليصف كثافة الفعل الشعري بشاكلة ستجد اكتمالها في المرحية التاسعة من «مراثي دينو». هكذا يُتاح لشعرية «التعلّة»، التي سبق أن رأينا عليها أمثلة عديدة في هذا الديوان، أن تبلغ ذرى شاهقة عندما تعمل على استعارة مضمون ديني أو سواه وغزسه في إشكالية شعرية.

وكان لا يقبلُ التراجعَ ويقولُ له أن: اقرأ!

فقرأ: بحيثُ انحنى أمامه الملاك.  
وآنثذ صارَ هناكَ رجلٌ كان قد قرأ منذُ وهلة،  
وباتَ يقدرُ ويمتثلُ وينجز.

## الجبيل<sup>(١)</sup>

سناً وثلاثين مرةً ومائة مرةً أيضاً  
وصفَ الرسامُ ذلكَ الجبلَ،  
مَقْصِياً ثمَّ من جديدٍ مُجْتَذِياً  
(سناً وثلاثين مرةً ومائة مرةً أيضاً)

إلى ذلك البركانِ الذي يتعذَّر القبضُ عليه،  
سعيداً، مفتوناً، وحائراً، -  
في حينِ كانَ البركانُ في صفاءِ أطرافه  
ينشرُ مهابتهَ دونما حدود:

---

(١) كتب اليشين الأولين من هذه القصيدة يابريس في تنوز/ يوليو ١٩٠٦، وأكمل البقية في ٣١ تنوز/ يوليو ١٩٠٧ في الأوان نفسه الذي كتب فيه القصائد الأربع التالية لهذه القصيدة. وصف ريلكه للجبيل هنا مستوحى من رسوم الياباني هوكوسيه Hokusai (١٧٦٠ - ١٨٤٩) لجبيل فوجي - ياما Fuji-Yama، وكان ريلكه يعرف هذه الرسوم منذ ١٩٠٣. كان الرسام المذكور قد كرس لبركان الجبل المقدس سلسلتين من الرسوم المنقذة بالحفر على الخشب. وكان ريلكه معجباً بتصريح للرسام استشهد هو به في رسالة لزوجته كلارا في ٨ نيسان/ أبريل ١٩٠٣ وفي رسالة أخرى إلى لو أندرياس - سالومي في ١١ آب/ أغسطس ١٩٠٣، يقول فيه: «في سن الثالثة والسبعين حققتُ فهماً نسبياً لبنية الطبيعة الحق وما عليها من حيوانات وأعشاب وأشجار وطيور وأسماك وحشرات. أمل بالنتيجة أن أكون في سن الثمانين قد تقدّمتُ في الفهم، وأن أنفذ في سن التسعين إلى لغز الأشياء كلها». يمكن أخيراً افتراض أن إشارة الشاعر المباشرة إلى هوكوسيه تشكّل إحالة غير مباشرة إلى أساتذته (أي أساتذة ريلكه) الفعلين: «دا فنشي ورو فان وسيزان».

مُنْبَثِقاً من سائر التّهاراتِ أَلْفَ مرّة،  
تاركاً لِبالي لا تُضاهى تسقطُ منه  
باعتبارها مفرطة الصُّغر،  
مستهلكاً على الفورِ كلَّ صورة،  
نامياً من شكلٍ إلى شكلٍ آخر،  
غيرَ مكترثٍ، متناثراً ومعصوماً من كلِّ رأي،  
وقادراً أن يقفَ على حين غرة  
وراء كلِّ ثلعةٍ كمثلي طيف.

## الطابة<sup>(١)</sup>

أَيْتَهَا الطَّابَةُ الْمُسْتَدِيرَةُ يَا مَنْ فِي أَثْنَاءِ تَحْلِيْقِكَ  
تُبَيِّنُ حَرَارَةَ يَدَيْهِ اثْنَيْنِ  
بِعَدَمِ اكْتِرَاثِكَ الطَّيْعِيِّ هَذَا؛ مَا لَا يَقْوَى عَلَى الْبَقَاءِ بَيْنَ الْأَشْيَاءِ،  
مَا هُوَ بِالنِّسْبَةِ إِلَيْهَا عَدِيمُ الْخَطُورَةِ،

مَا هُوَ أَقْلُ مِنْ شَيْءٍ وَفِي الْأَوَانِ ذَاتِهِ  
هُوَ شَيْءٌ بِمَا فِيهِ الْكَفَايَةُ لثَلَاثٍ يَنْزَلِقُ عَلَى حَبِيْنِ غَرَّةٍ  
مِنْ بَيْنِ أَشْيَاءِ الْخَارِجِ إِلَى دَاخِلِنَا دُونَ أَنْ يَكُونَ مَرْتَبًا، هَذَا الشَّيْءُ  
فِيكَ قَدْ ائْتَدَسَّ، أَنْتِ الْعَالِقَةُ بَيْنَ الطَّيْرَانِ وَالسَّقُوطِ،

---

(١) كتبها يباريس في ٣١ تموز/ يوليو ١٩٠٧. وتلمب الطابة في عمل ريلكه، من «كتاب الساعات» إلى أشعاره الأخيرة، دوراً محورياً. وتروي إليزابيث فون شميدت - باولي Elisabeth von Schmidt-Pauli في ذكرياتها عن ريلكه أنَّ الشاعر أَسْرَ لها في ١٩١٨ بأنَّه يعدُّ قصيدة «الطابة» هذه فضلى قصائده، وذلك لأنه لم يعبر فيها، على حدِّ قوله، «سوى عن استحالة وصف حركة أو إيماءة محض». ويساهم شكل القصيدة نفسه (سونيتة مزيدة بمقطع إضافي من ثلاثة أبيات) في الإحياء بأهمية القصيدة وتميُّزها. ويرينا الناقد مانفريد أنغل Manfred Engel في كتاب له عن ريلكه محورية هذه القصيدة في عمله الشعري. فهي تدشَّن الانتقال من رمزية تونسن الأشياء إلى «تجريدية شبه هندسية» تقوم على الاشتغال على الصُّور والوجوه والأشكال، وعلى دفع الأشياء المُحَايَاة أو العادية إلى تحقيق نوع من التسامي أو الارتقاء. وهذا هو في جوهره صنيع «الموضوع الفني» أو «الشيء الفني» Kunst-Ding، فهو وحده يتيح امتزاج العقلانيِّ بالحسي، والفيزيقيِّ أو العلميِّ بالميتافيزيقيِّ. مع ذلك فإنَّ ريلكه يحترس من الذَّهاب إلى حدِّ التجريد المحض، ويكفي للاستدلال على هذا الانتقال فوراً من البيت الأخير في القصيدة الحاليَّة إلى البيت الأوَّل في القصيدة التالية لها.

أنتِ المترددة: ففيما تكونين مرتقية في الأجواء  
تختطفين الرمية وتهبها انطلاقاً  
كأنك حملتها وإياك، - ثم إذا بك منحنية،  
ومعلقة، ثم من عل وفجأة  
ثرين اللاعبين محلاً جديداً،  
وكما في تشكيلة راقصة تصفيهم، وختاماً

تسقطين في كأس الأيدي الممدودة إلى أعلى  
منتظرة ومرغوباً فيك من لدن الجميع،  
حيّة وبسيطة وطبيعية وصافية.

## الصغير<sup>(١)</sup>

بصورة آليّة كانوا يراقبون لِعَبّه؛  
من وجهه الجانبيّ أحياناً  
كانت تنبثق استدارةُ محياه كلّهُ،  
الصّافي والمكتملِ كساعةٍ مُنْقِضية،

تفتُح وتُدقُّ عندما تبلغُ نهايتها .  
بيدَ أنّ الآخرين ليسَ يحسبونَ الدّقّات،  
هم الذين أذواهم التعبُ وأوهنتهم الحياة؛  
وهم لا يرونَ كيفَ يَحتملُ -،

يَحتملُ كلّ شيءٍ، حتّى فيما بعد  
عندما يأتي في ثيابه الصّغيرة،  
مُتعباً وإلى جانبهم يجلسُ كما في صالةٍ انتظار،  
مرتقباً أن يَحينَ زَمُّهُ .

---

(١) كتب الأبيات الأربعة الأولى بيارس في ٣١ تموز/ يوليو ١٩٠٧، وأكمل البقية في اليوم التالي . وثمة تعارض واضح بين هذه القصيدة وسابقتها، لا سيّما وأنّ الموضوع المشترك (اللّعب) يحيل كلا النصّين إلى عالم خياليّ واحد . فريلكه يبدو هنا وهو يغادر أجواء قصيدة «الطّابة» الارتقائيّة ليرصد عذابات الحياة اليوميّة التي ميزت طفولته .



## الكلب<sup>(١)</sup>

في النظرات تتجدد في الأعلى بلا انقطاع  
صورة عالم ويصادق عليها.  
وحده من أن لآخر إلى جانبه ينزل  
في السر شيء ما، وفي هذه الصورة

ينتحي هو لنفسه مكاناً، في الأسفل تماماً،  
يكون هو فيه مختلفاً، كما هو، لا مستضافاً ولا مطروداً،  
متخلياً، وسط ارتياحه، عن حقيقته  
إلى تلك الصورة التي سرعان ما ينساها،

دون أن يكف مع ذلك عن أن يتسط إليها وجهه،  
كمن يتوسل، قريباً من أن يفهم،  
وعلى أهبة القبول، ولكنه في نهاية المطاف  
يرفض: فلو قبل بها فلن يكون.

---

(١) كتب الأبيات الخمسة الأولى في نهاية حزيران/ يونيو ١٩٥٧ وأكمل البقية في ٣١ تموز/ يوليو من العام نفسه. لفهم هذه القصيدة ذات الطليعة الإلماعية ينبغي الانتباه إلى أن نظرة الكلب الموصوفة فيها تتجه من الأسفل إلى الأعلى، فهي تقف هنا بالتضاد مع الهوس المغرور الذي يعرب عنه الإنسان في «تفسير العالم». ويذكر ريلكه الكلب في مواضع عديدة من عمله (رسائله بخاصة)، حتى أن نشرة «لا بلاياد» الإيطالية لأشعار ريلكه خصصت ملفاً لتتبع صورة الكلب عنده. وينعت ريلكه الرسام سيزان في إحدى رسائله إلى زوجته كلارا سبقت الإشارة إليها بأنه «كلب عمله»، أي أنه ينصرف إلى المجهود الفني بطاعة كلب وامثاله ومواظبته.

## الجعل الحجري<sup>(١)</sup>

أَو لَيْسَ التَّجُومُ جَارَاتِكَ؟  
وَأَيُّ شَيْءٍ لَيْسَ فِي مَتَاوَلِكَ،  
مَا دُمْتَ لَا تَقْدُرُ أَنْ تُمَسِكَ بِنَوَاةِ الْعَقِيقِ الْأَحْمَرِ  
فِي هَذَا الْجَعْلِ الْعَظِيمِ الصَّلَابَةِ،

دُونَ أَنْ تَحْمَلَ فِي دِمِكَ هَذَا الْفُضَاءَ  
الَّذِي يَكْتَنِفُ دُزْعَتَهُ؛ وَالَّذِي لَمْ يَكُ يَوْمًا  
أَكْثَرَ رَقَّةً وَلَا أَكْثَرَ قُرْبًا وَلَا أَكْثَرَ اسْتِسْلَامًا مِنْهُ هُنَا.

مِنذُ آلَافِ السَّنَوَاتِ يَسْتَلْقِي هُوَ عَلَى هَذِهِ الدَّوَابِّ،  
حَيْثُ لَا أَحَدٌ يَسْتَخْدِمُهُ أَوْ يَمْحُوهُ؛  
وَالْجِعْلَانِ تَنْغَلِقُ وَتَغْفُو  
تَحْتَ مَدْمَدَةٍ ثِقَلِهِ.

---

(١) كتبها بياريس في مطلع صيف ١٩٠٨. وما يهمّ ريلكه في اختيار هذه التحفة الصغيرة التي تصوّر جِعْلاً (دابة صغيرة شبيهة بالخُنْفَاء) ليس هو مكانة هذا الحيوان في الثقافة المصرية القديمة، التي كان أهلها يعدّونه رمزاً للخلود ويصنعون أختاماً وثمنام تحاكي شكله، بل الذيمومة الخالصة المتحدية للزمن التي تعرب عنها هذه المنحوتات والحُلى الصغيرة المصنوعة من العقيق الأحمر.

## بوذا في هالته<sup>(١)</sup>

مَرَكَزْ لِكَلِّ المَرَائِزِ، نَوَاةً لِكَلِّ نَوَاةً،  
لَوِزَةٌ<sup>(٢)</sup> تَنغَلِقُ وَتَفْقَدُ مَرَائِزَهَا، -  
وَهَذَا كُلُّهُ، مَمْتَدًّا حَتَّى التَّجُومِ،  
هُوَ لِبَابُ ثَمَرَتِكَ: سَلامٌ عَلَيْكَ.

تُحَسُّ بِأَنَّكَ مَا عَادَ يَعلُقُ بِكَ شَيْءٌ،  
فَليَحَاوُكَ يَسْعُ الكَوْنُ غَيْرَ المَتَناهِي،

---

(١) كتبها قبل ١٥ تموز/ يوليو ١٩٠٨. أنظر قصيدتي ريلكه المصنوتين «بوذا» في القسم الأول من «قصائد جديدة». هنا يستعيد ريلكه فكرة بوذا باعتباره «مركز العالم» التي سبق أن عبّر عنها بخصوص تمثال بوذا المائل في حديقة منزل رودان في مودون (أنظر حاشية القصيدة الأولى بعنوان «بوذا» في القسم الأول من هذه المجموعة). والقصيدة الحالية الوجيزة التي تختتم «قصائد جديدة» تجعل من بوذا صورة للاعتلاء والكمال المطلقين. فشأنه شأن العمل الفني، يشغل هو مركز العالم، «المركز المضاع» في الحدائق، أو مركزها «الفارغ». وقد زعم بعض النقاد أن ريلكه يفيد هنا من الفيزياء الحديثة ومن الهندسة غير الإقليدية، وهو لا يفعل في الحقيقة سوى أن يتخيل وحدة الكون ووحدة طاقته ويحيلها إلى مركز أوحدها هو مثلاً في بوذا. والتحية الموجهة إلى هذا الأخير في نهاية المقطع الأول (Sei Gegrüsst!)، إنما تشكل ما يشبه نقلة من التحية المكزسة لمريم العذراء في الصلوات المسيحية («السلام عليك يا مريم...») إلى مستوى آخر تبدو فيه هذه التحية وهي تؤكّد الاعتقاد بأن الشاعر والفنان يسطان بالفعل مهمة ردم الفراغ الذي أحته الثقافة العلمانية إذ لم تعوّض فيه عن غياب اليقين الديني بشيء آخر.

(٢) عادة ما تُصوّر وجوه السيد المسيح وريم العذراء والقديسين محاطة بإطار يشبه شكل ثمرة اللوز، دلالة على هالاتهم الثورانية. وهالة كهذه تُدعى «الماندورلا» (من المفردة الإيطالية الدالة على «لوزة Mandorla»). ويصوّر ريلكه هنا بوذا محاطاً بهالة مماثلة (المترجم).

وَنُشِغُكَ الْمُعَافَى يَنْدَفِعُ فِيهِ أَيَّأَ كَانَتِ الْأَمَاكِنُ .  
وَمِنْ الْخَارِجِ يُسَعِّفُهُ نَوْرٌ ،

لَأَنَّ شَمُوسَكَ فِي الْعُلَى دَائِرَةٌ  
فِي امْتِلَانِهَا الْمُشْتَعِلُ ،  
وَفِي دَاخِلِكَ يَعْتَمِلُ مِنْ قَبْلُ  
مَا يَتَخَطَّى كُلُّ شَمْسٍ .

## جناز<sup>(١)</sup>

---

(١) نشرَ ريلكه هذين الجنازين في كَتِيب صدر عن منشورات «إثزل Iessel» في لايبسغ في أيار/ مايو ١٩٠٩ تحت عنوان *Requiem* («جناز»). وتُتبع بعض نشرات آثار ريلكه الشعرية هذين الجناز بجناز ثالث يقع في أربع صفحات، عنوانه «جناز في موت طفل»، يعود في الحقيقة إلى قصائد الشاعر من وراء القبر. بخصوص كلا العمليين ورؤية ريلكه لنمطَي الرُحيل الموصوفين (بسبب آلام الولادة في الحالة الأولى، وعن انتحار في الحالة الثانية) أنظر الحواشي التالية وتصدير الديوان (المترجم).



## ١ - جناز لصديقة رسامة<sup>(١)</sup>

لديّ موتى<sup>(٢)</sup>، تركتهم يغادرون  
ولطالما أدهشني أن ألتقيهم متطامنين إلى هذه الدرجة،  
سريعي الإقامة في حالة الموت، قانعين،  
وإلى هذا الحد مختلفين عن سمعتهم. أنت وحدك تعودين  
تلمسيتني وتحمين وتريدين أن ترتطمي  
بشيء ما كي يشهد ربيته على حضورك.  
آه لا تسلييني ما أتعلّمه ببطء. إني

(١) كتبه بياريس في الحادي والثلاثين من تشرين الأول/أكتوبر والأول والثاني من تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٨. والصديقة المتوفاة هي الرسامة باولا بيكر Paula Becker (١٨٧٦ - ١٩٠٧)، التي تزوجت من الرسام أوتو مودرزون Otto Modersohn (١٨٦٥ - ١٩٤٣) في العام ١٩٠١. كانت أقرب صديقة لزوجتي ريلكه، النحاتة كلارا ريلكه. فيستوف، وقد تركت بريشتها صوراً شخصية (بورترهات) لكل من الشاعر وزوجته. توفيت باولا بيكر في ٢٠ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٧ من جراء آلام المخاض بعدما ولدت طفلة في الثاني من الشهر نفسه. واعتبر ريلكه هذه الوفاة نتيجة مباشرة للتناقض (الذي كان يؤرقه هو نفسه) بين مستلزمات الإبداع الفني والحياة العائلية. كتب الشاعر هذا الجناز في ثلاثة أقسام، بأبيات مرسلة (بلا قافية)، يقدم في مطلعها الرسامة الراحلة نفسها كمائدة من الموت تطالب بإلحاح بأن تعاد إلى عالم الأحياء. في القسم الأول يضع المصير الزمني أو الأرضي للفنانة ويلادها الخيالية (مصر) بمواجهة البقاء عبر الفن. وفي القسم الثاني يفجر مسألة إرادة الحياة وضغط الحياة المنزلية على الفن. وفي القسم الثالث، ينهي نظريته في «الحب غير الاستحواذي» ونظريته الميثولوجية للموت، فتحول الرسامة باولا إلى أوريديس، عشيق أوديسوس المفقودة في عالم الأموات. (بخصوص هذا العمل ونظرة ريلكه لرحيل الفنانة المبكر، أنظر تصدير الديوان.)

(٢) أنظر بخصوص تصور ريلكه للعلاقة (الشعرية) بالموتى قصائده «أورفيوس»، «أوريديس»، «هرمس» و«الكشيس» في القسم الأول من «قصائد جديدة»، والسونية ١٣ من القسم الثاني من «سونينات إلى أورفيوس».

لَمَصِيبٍ؛ مَخْطِئَةٌ أَنْتِ  
 عندما تشعيرينَ في انفعالكِ ببعضِ حنين  
 إلى هذا الشيءِ أو ذاكِ. إِنَّا نُحَوِّلُ الأشياءَ  
 غيرَ القائمةِ هنا والتي تُصير  
 ما إن نعرفُها انعكاساً لوجودنا.  
 كنتِ أحسبُكِ صرّتِ أبعدَ بكثيرٍ؛ يُقلِّقُنِي  
 أَنَّكِ أَنْتِ بِالذَّاتِ تَهْمِمينَ وتأتينِ  
 أَنْتِ يا مَنْ بِفَضْلِكَ أَكْثَرَ مِمَّا بِفَضْلِ آيَةِ امرأةٍ أُخْرَى  
 تحوَّلتِ أشياء كثيرة.  
 وذلكَ لا لَأَنَّا عِنْدَمَا مِتُّ شَعَرْنَا بالخوفِ،  
 ولا لَأَنَّ مَوْتَكِ القويَّ جاءَ لِيُثَرِّنَا بصورةٍ غامضةٍ،  
 فاصلاً بَيْنَ ما يَسْبِقُ هذه الهنيهة  
 وما يبدأ الآنَ منها، فذلكَ شَأْنُنا نحنِ:  
 أَنْ نَرْتَبَ هذا سيكونَ  
 عملاً<sup>(١)</sup> نَضْطَلِعُ به مثلُ سواءِ.  
 لكنْ أَنْ تَكُونِي أَحْسَسَتْ بالخوفِ وَأَنْكِ الآنَ أَيْضاً  
 خائفةٌ حيثما لم يعدْ للخوفِ من مكانٍ،  
 أَنْ تَأْتِي إلى هنا ذاتَ هنيهةٍ من أَبْدَيْتِكَ،  
 إلى هنا يا صديقةً،  
 حيثُ لم يَقمْ بعدُ أيُّ شيءٍ، وَأَنْتِ، وقد نُثِرَتْ

(١) كانت مفردة «العمل» هي المفردة المفتاح لدى ريلكه في تلك الفترة؛ أنظر الفقرات المخصصة لـ «قصائد جديدة» في تصدير الذَّيْوان. وفي رسالة إلى زوجته كلارا مؤرَّخة في ٤ أيلول/سبتمبر ١٩٠٨ يتحدث ريلكه عن «سموات العمل غير المتناهية».



للمرأة الأولى في الكلِّ واختزلت إلى نصفِ كيانه،  
 لسببِ تمسكينِ بانبثاقِ ما لا يُحصى من صُور الطَّبيعة  
 كما أمسكتِ هنا بكلِّ شيء؛  
 أن تكونَ الجاذبيَّة الصَّامتة لقلبي ما  
 قد أرجعتكِ من ذلك المَدَّار الذي كانَ قد شرعَ باستقبالكِ بحفاوة،  
 وأعادتكِ إلى الأرضِ حيثُ يُحسب الزَّمَنُ حساباً<sup>(١)</sup> :-  
 فذلك يوقظني في الليل مراراً  
 كلَّصَّ يدخلُ كاسراً بابَ بيتي .  
 ولو كانَ في مقدوري القولُ إنَّك تُسدينَ لنا إحساناً فذاً،  
 وإنَّك عن عظمَةِ الزَّوجِ فيكِ وعن فائضٍ من الثَّراءِ،  
 ومن فرطِ ثقتكِ بنفسِكِ أو انطوائكِ على ذاتِكِ،  
 تأتين هنا حائمةً مثلَ صغيرٍ، وليسَ تخشينَ  
 هذه الأماكنَ التي تجولُ فيها المَخاطر :-  
 ولكنَّما كلا، وا أسفاه، إنَّك تتوسَّلين . وذلك ما  
 يَنفذُ فيَّ حتَّى التَّخاعِ ويبعثُ فيَّ ما يُشبه صريرَ منشار .  
 ولو أنَّكِ جئتِ مثلَ طيفٍ لثوسعيني لوماً،  
 ومن أجلِ تعنيفي لأنَّني أثناء اللَّيلِ  
 أندسُ في رثتي، في أحشائي،  
 في آخِرِ ملجأٍ فقيرٍ في قلبي،  
 فلن تكونَ هذه الملامة

(١) كان الخوف من «الزمن» المحصني أو الاعتيادي والازدراء به متواترين لدى ريلكه، غيرَ أنهما في  
 مسرحيته الشعرية المبكرة «الأميرة البيضاء»، وفي آخِرِ المَراثية التاسعة من «مراثي دوينو»، وفي  
 صفحات عديدة من روايته «دفاتر مالك» . . .

بقسوة توصلك هذا. ما تظلين؟  
 أتريدين أن أسافر؟ أنسيبت  
 في مكانٍ ما شيئاً يتعذب ويريد  
 أن يلحق بك؟ أينبغي  
 أن أسافر إلى بلادٍ لم تزيها يوماً  
 مع أنها كانت كواحدٍ من أقبائك،  
 وكالتنصف الآخر من حواسك<sup>(١)</sup>؟  
 سأسافر مخترقاً أنهاراً  
 وأنزل إلى اليابسة لأسأل عن العادات القديمة،  
 سأحدث النساء عند أعتاب بيوتهن،  
 وأرى كيف يُنادين صغارهن.  
 وأعاين كيف يحولون هناك المناظر  
 بالعمل العريق في الحقول؛  
 سأطلب أن أقاد إلى ملكهم،  
 وأرشو الرهبان ليدعوني أرقد  
 في ظل أعظم أنصابهم  
 ويخرجوا بعد ذلك مغلقين علي أبواب معيهم.  
 آننذ، بعدما أكون عرفت أشياء كثيرة،

(١) هذه البلاد، التي يمكن دعوتها «البلاد الخيالية» لبابلا، هي مصر، التي كانت كلارا زوجة ريلكه قد زارتها، وسيزورها ريلكه نفسه في ١٩١١. وفي رسالة إلى كلارا في ٤ أيلول/سبتمبر ١٩٠٨، يخبر الشاعر زوجته بأنه وجد في اللوفر تماثلاً نصفياً لملكة فرعونية ملامحها شديدة الشبه بالملامح التي وهبتها كلارا نفسها لصديقتها بابلا في تماثيل نصفية كانت هي قد «صورتها» فيه. وفي الممرية العاشرة من «مرائي دوينو»، سيجعل ريلكه من مصر، وبالذات من فضاء الأهرام، منظرًا يرمز إلى «الضفة الأخرى» أو عالم الأموات.

سأكتفي بالنظر إلى الحيوانات  
 لعل شيئاً من رشاقتها يتسلل  
 إلى مفاصلي؛ ستكون لي حياةً وجيزة  
 في أعينها التي ستطبق عليّ ثم رويداً رويداً  
 تُفْرِجُ عَنِّي، هادئةً وبلا أحكام.  
 وسأسأل البساتنة أن يقرأوا عليّ  
 أسماء أزهار كثيرة، كي أجلب  
 بين بقايا أسمائها الجميلة  
 آثارَ عطورٍ وفيرة.  
 وفواكه، سأشتري من الفواكه  
 ما ينعكس فيه الرِّيفُ بكامله حتى السماء.  
 ذلك أنك تُدركين هذا:  
 إمتلاء الفاكهة<sup>(١)</sup>. كنتِ تضعينها أمامكِ في آنية  
 وتزينينها بمقتضى ألوانِ رسوميكِ.  
 والنساء أيضاً كنّ ترينهنّ مثل ثمارٍ  
 والصغار كنّ تعذبنّهم مصبوبين من الدّاخل  
 في بوتقات حياتهم.  
 وأخيراً رأيتكِ أنتِ نفسك مثل ثمرة،  
 فتعريبت من ثيابكِ ووقفتِ أمامَ المرأةِ ونفذتِ  
 بكاملكِ إليها، إلّا نظرتكِ بقيتِ أمامها شاخصةً ومهية،

(١) إشارة محتملة إلى لوحة لبابولا بيكر عنوانها «طبيعة جامدة وشمامات»، وإلى ما رسمته من صور شخصية لنفسها ولآخرين.

وهي لم تقل: «ها أنذا»، بل: «هو ذا»<sup>(١)</sup>.  
وفي نهاية المطاف كانت نظرتك عارية من كل فضول،  
ومن كل استحواذ، وبمثل هذه الفريدة فقيرة  
بحيث ما عادت ترغب فيك: صارت قديسة!  
هذه هي الصورة التي أريد أن أحفظ بها منك  
إنسلا لك العميق هذا إلى قلب المرأة،  
نائية عن كل شيء. فلم تعودين مختلفة عما كنتِ؟  
لم تناقضين نفسك؟ ولماذا تريدين  
أن أصدق أن كريّات العنبر<sup>(٢)</sup> هذه  
حول جديك ما برح فيها شيء من الثقل،  
شيء من ذلك الثقل الذي لا تعود  
تملكه الصوّر التي نالت في العالم الآخر هدأتها؟  
لم تُريني في موقفك هذا هواجس سوداء؟  
ما الذي يحدوك إلى قراءة تدويرات جسدك  
كما تُقرأ  
خطوط كف، بحيث لا أعود أبصرها  
من دون أن ألمح فيها مصيراً؟  
تعالى تحت ضوء الشموع. لا يُرهبنني

(١) الاحتفاء بالشيء (المشار إليه بـ «هو ذا»، هذه العبارة التي تعادل صرخة اكتشاف)، وتفضيله على الإشارة إلى الحضور الذاتي («ها أنذا»): هنا تلتخص الرؤية الموضوعية للشيء في الفرز، التي أدخلها سيزان وتوقف ريلكه طويلاً عندها في رسائله عن الفنان، ثم عمل على «ترجمتها» في عمله الشعري نفسه (المترجم).

(٢) في الصورة الذاتية التي رسمتها باولا لنفسها في ١٩٠٧ بعنوان «الرّسامة الحاملة غصن مغنولية»، وهي من أجبر أعمالها، نراها محاطة العنق بقلادة من كريّات مصنوعة من حجر العنبر الكريم.

أَنْ أَحَدَقَّ بِالْمَوْتِ، فَلَنْ كَانُوا يَعُودُونَ  
 فَلَاَنْ لَهُمُ الْحَقُّ فِي أَنْ يَقِيمُوا  
 فِي نَظَرَاتِنَا كَسَائِرِ الْأَشْيَاءِ .  
 تَعَالَى؛ سَنَظُلُّ لِلْحِظَّةِ صَامِتِينَ .  
 أَنْظِرِي إِلَى هَذِهِ الْوَرْدَةِ عَلَى طَاوِلَتِي؛  
 أَفَلَيْسَ الضُّوءُ الَّذِي يَغْمُرُهَا  
 هُوَ تَمَاماً بِمِثْلِ وَجْهِهِ  
 عِنْدَمَا يَنْطَرِّحُ عَلَيْكَ؟ هِيَ أَيْضاً  
 مَا كَانَ عَلَيْهَا أَنْ تَأْتِيَ إِلَى هُنَا . كَانَ خَلِيقاً بِهَا الْبَقَاءُ  
 فِي الْخَارِجِ، فِي الْحَدِيقَةِ، فَلَا تَمْتَرُجِي بِي،  
 هُنَاكَ كَانَ يَنْبَغِي أَنْ تَمَكَّتْ، أَوْ تَذْوِي وَتَمُوتِ -  
 الْحَالُ، إِنَّهَا بَاقِيَةٌ: فَفَيَمَّ يَهْمُهَا وَغَيَّبِي أَنَا يَا تَرَى؟

لَا تَفَرِّعِي إِذَا مَا كُنْتُ الْآنَ أَفْهَمُ؛ إِنَّ ذَلِكَ  
 لَيَتَعَالَى فِي: لَا أَسْتَطِيعُ  
 إِلَّا أَنْ أَفْهَمَ، وَلَوْ بِشَمْنِ مَوْتِي .  
 أَنْ أَفْهَمَ أَنَّكَ هُنَا . إِنِّي لِأَفْهَمَ .  
 كَمَا يَذْرُكُ أَعْمَى مَا يَلْمِسُهُ بِيَدَيْهِ،  
 أَحْسُ أَنَا بِمَصِيرِكَ وَلَا أَقْدِرُ أَنْ أُسَمِّيَهُ .  
 فَلَنَشْكُ مَعاً مَنْ أَنْ أَحَدَهُمْ  
 مِنْ مَرَاتِكَ اخْتِطَفَكَ . أَوْ مَا زِلْتِ تَعْرِفِينَ الْبُكَاءَ؟  
 كَلَّا، مَا عَدْتِ تَعْرِفِينَ ذَلِكَ . قُوَّةُ دُمُوعِكَ، تَبَارَاتُهَا،  
 هَذَا كُلُّهُ حَوْلَتِهِ نَظَرَةٌ نَاضِجَةٌ،

وَكُنْتَ مِنْهُمْ كَةً فِي تَحْوِيلِ  
 كُلِّ وَاحِدٍ مِنْ أَنْسَاغِكَ إِلَى حَيَاةٍ قَوِيَّةٍ  
 تَصْعَدُ وَتَدَوِّرُ مُتَوَازِنَةً بِعَمَاءٍ .  
 وَهِيَ اللَّحْظَةُ الَّتِي انْتَشَلْتِكِ فِيهَا صُدْفَةً، صُدْفَتِكَ<sup>(١)</sup> الْآخِرَةَ،  
 انْتَشَلْتِكِ مِنْ أَقْصَى مَسِيرَتِكَ لِتُعِيدَكَ  
 إِلَى عَالَمٍ تَتَمَتَّعُ فِيهِ الْأَنْسَاغُ بِمَشِيئَةٍ .  
 وَهِيَ لَمْ تَنْتَشَلِكِ كُلِّكَ، بَلْ شَذْرَةً مِنْكَ أَوَّلَ الْأَمْرِ،  
 لَكِنْ عِنْدَمَا اغْتَنَى الْوَاقِعُ يَوْمًا بَعْدَ يَوْمٍ  
 مِنْ تِلْكَ الشَّذْرَةِ وَازْدَادَ ثِقَلًا،  
 احْتَجَجْتَ إِلَى نَفْسِكَ بِكَامِلِهَا؛ فَشَرَعْتَ بِالْمَسِيرِ  
 وَشَذْرَةً بَعْدَ شَذْرَةٍ وَبِمَتْنَهَى الْمَشَقَّةِ  
 خَرَجْتَ مِنَ التَّامُوسِ لِأَنَّكَ كُنْتَ بِحَاجَةٍ إِلَيْكَ .  
 ثُمَّ نَبَشْتَ فِي أَعْمَاقِكَ، وَمِنْ تَرَبِّهِ قَلْبِكَ السَّاحِنَةَ بِكُلِّ ذَلِكَ الظَّلَامِ  
 أَطْلَعْتَ بِذُورًا كَانَتْ مَا تَزَالُ بَعْدُ فِي كَامِلِ طَرَاوِيهَا  
 وَكَانَ مَوْتُكَ سَيَبْثُقُ مِنْهَا؛ مَوْتُكَ أَنْتِ،  
 مَوْتُكَ الْخَاصُّ الْمَنْسَجَمُ وَحَيَاتُكَ الْخَاصَّةُ .  
 وَلَقَدْ أَكَلْتَ بِذُورَ مَوْتِكَ،  
 كَسَوَاكِ، أَكَلْتَ بِذُورَهُ تِلْكَ  
 الَّتِي تَرَكْتِ فِي فَمِكَ مَذَاقًا حَلُورًا  
 مَا كُنْتَ لِتَتَوَقَّعِيهِ؛ كَانَتْ شِفَاتُكَ مِنْهُ عَذْبَتَيْنِ  
 أَنْتِ يَا مَنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلُ فِي صَمِيمِ حَوَاسِّكَ بِالْغَةِ الْعُدُوبَةِ .

(١) تحيل هذه «الصُدْفَةُ» إلى تجربة الحمل، التي قتلت الفتاة، بالمعنيين الفعلية والرمزية لمفردة «القتل» .

إِنَّهُ لَيَنْبَغِي أَنْ نَنْوَحَ . أَتَعْلَمِينَ  
 كَيْفَ تَرَدَّدَ دُمُكَ فِي الْبَدَنِ وَأَحْجَمَ قَبْلَ أَنْ يَعُودَ  
 مِنْ ذَلِكَ الْمَدَارِ الَّذِي لَا يُضَاهِي عِنْدَمَا نَادَيْتِهِ؟  
 يَا لِاضْطِرَابِهِ وَهُوَ يَسْتَعِيدُ انْخِرَاطَهُ  
 فِي دَوْرَةِ الْجَسَدِ الْمُرْتَبِكَةِ؛ يَا لِارْتِيَابِهِ  
 وَكَذَلِكَ يَا لَانْدِهَاشِهِ وَهُوَ يَدْخُلُ إِلَى الْمَشِيمَةِ،  
 وَقَدْ أَشْعَرَهُ ذَلِكَ الْمَسَارُ الطَّوِيلُ بِالتَّعَبِ عَلَى حِينِ غُرَّةٍ .  
 وَلَقَدْ هَمَزَتْهُ أَنْتِ وَدَفَعْتِهِ أَمَاماً  
 وَاجْتَذَبْتِهِ إِلَى الْمَوْقِدِ كَمَا يُجَزَّرُ  
 إِلَى مَذْبَحِ الْقَرَايِينِ قَطِيعُ حَيَوَانَاتٍ؛  
 وَفَوْقَ ذَلِكَ كُنْتَ تَرِيدِينَ مِنْهُ أَنْ يَفْرَحَ بِذَلِكَ .  
 وَانْتَهَى بِكَ الْأَمْرُ إِلَى إِجْبَارِهِ،  
 فَرَكَضَ مَسْرُوراً وَوَهَبَ نَفْسَهُ . كَانَ يَبْدُو لَكَ  
 أَنْتِ الْمَعْتَادَةُ عَلَى مَقَايِسَ مُخْتَلِفَةٍ،  
 أَنَّ ذَلِكَ سَيَدُومُ هَنِيئَةً لَا أَكْثَرَ .  
 لَكُنْكِ كُنْتَ فِي الزَّمَنِ، وَالزَّمَنُ طَوِيلٌ جِداً .  
 الزَّمَنُ يَمُرُّ، وَيَنْمُو، وَهُوَ شَبِيهِ  
 بِرَجُوعِ عَلَةِ مُزْمِنَةٍ .  
 كَمْ كَانَتْ حَيَاتُكَ وَجِيزَةً بِالمُقَارَنَةِ  
 بِتِلْكَ السَّاعَاتِ الَّتِي كُنْتَ تُمَضِيهَا جَالِسَةً وَبِصَمْتٍ  
 تَجْعَلِينَ الْقَوَى الْكَثِيرَةَ لِمُسْتَقْبَلِكَ الْكَثِيرِ  
 تَنْحِنِي عَلَى طِفْلِكَ الَّذِي كَانَ يَنْشَأُ  
 وَالَّذِي كَانَ هُوَ أَيْضاً مُصِيراً؟ يَا لِلْعَمَلِ الْآلِيمِ!

يا له صنيعاً يتجاوزُ كلَّ قوَّةٍ . ولقد قميتَ به  
 يوماً تلوَ يومٍ ، إليه قميتَ  
 ومن تَوَلَّكَ سحبتَ أجملَ لُحمةٍ  
 واستعملتَ كلَّ الخيوطِ على منوالِ آخر .  
 وفي الختامِ كان ما يزالُ لديك الشَّجَاعَةُ الكافيةُ لتحفلي .  
 لأنَّك ما إن اكتملَ ذلك حتَّى طالبتَ بمكافأتك  
 كالصَّغارِ عندما يَشربون  
 المَغْلِي الحامضَ - الحلو الذي ربَّما كان يشفي .  
 وعليه فقد كافأتِ نَفْسَكَ : عن الآخرين  
 كنتِ مفرطةَ البُعدِ وما زلتِ كذلك الآنَ أيضاً ،  
 لا أحدَ كانَ سيختلُ أَيْةَ مكافأةٍ  
 يمكن أن ترضيكِ . لكنَّكِ كنتِ تعرفينها .  
 فجلستِ في سريركِ سريرِ الولادة ،  
 وكانت أمامكِ مرآةٌ تعيد لك كلَّ شيءٍ  
 في تمامه . وكان ذلك الكلُّ هو أنتِ .  
 في الأمامِ تماماً ، وفي الدَّاخلِ ما كانَ سوى الوَهمِ ،  
 ذلك الوَهمِ الجميلِ لامرأةٍ تهوى  
 أن تنزئَ وتُمشطَ شعرَها وتتحوَّل .  
 هكذا مُتْ مثلما كانت التَّسوُّةُ يُمُتْنَ بالأمسِ ،  
 مُتْ مَيَّةً قديمةً في حرارة المنزلِ ،  
 مَيَّةً من يَلِدَنَ ويرغِبَنَ  
 في أن يخلقَنَ من جديدٍ ولا يقدِرَنَ على ذلك  
 لأنَّ ذلك الظَّلَامَ الذي ولدته في الألوان ذاته



يعودُ إليهنَّ ويُلخَّ ويخترقُ أجسادهنَّ .

لكنَّ أما كانَ علينا أن نأتي بنذابات؟

نساءً يكيّن من أجل المالِ،

يُدفعُ لهنَّ ما فيه الكفاية

ليُخنَّ الليلَ كلّه

عندما يكونُ صمتُ كلِّ شيءٍ؟

شعائرُ! يلزمنّا ذلكَ! ليس لدينا ما يكفي

من الشعائرِ . كلُّ شيءٍ ينصرمُ، كلُّ شيءٍ تُدمرُه الكلمات .

ولذا يجبُ أن تأتي، أنتِ الميتة، لتتداركي

وإيايَ ما فاتنا من نواح . أو لا تسمعيني أنوح؟

أريدُ أن أنشرَ صوتي كغطاء

على بقايا موتكِ، وأجتذبه

إلى أن يتمزقَ إرباً إرباً؛

آننّذ يتمزقُ كلُّ ما أقول

في هذا الصّوتِ ويموتُ من البرد؛

هذا إذا ما كفانا التّواحُ، والحالُ فإني

أنطقُ الآنَ بالثّمة: لا أنّهم ذاك

الذي من نفسكِ اختطَفكِ

(لن أحسنَ تمييزَه، فهو شبيهٌ بالآخرين)،

بل أنّهم الرُّجلُ<sup>(١)</sup>، متّهماً من ورائه الجميع .

---

(١) يُدين ريلكه بصورة خاصة الرّجل ويتّهمه بإرادة «الاستحواذ» على المرأة (أنظر الفقرات المخفضة لهذه القصيدة في تصدير الذّيوان) . وليس في عمل ريلكه من «عشاق كبار»، بل هناك «عاشقات كبيرات» فخب، هنّ شواعر وقديسات .

وإذا ما تصاعدت من مكانٍ ما من أعماقي  
ذكرى لستُ أعرفُها بعد

تُريني أنّي كنتُ ذاتَ يومٍ طفلاً،  
ربّما النقطة التي كانت فيها طفولتي  
طفولةً بأكثر ما يمكن من الصفاء:

فلا أريدُ أن أعرفُها. سأصنعُ منها ملاكاً  
حتى من دون أن أنظر إليها،

وسأقذفُ به إلى المرتبة الأولى من الملائكة  
الذين يُؤلّلون فيما يتذكرون خالقهم.

ذلك أنّ هذه المعاناة تدومُ منذ زمنٍ طويل.

ولا أحدٌ يحتملُها؛ إنها بالنسبةِ إلينا مُفرطة الثقل،

المعاناة الشائكة للحبِّ الكاذب،

الذي يستندُ إلى التّقادُم وإلى العادة

ويزعمُ أنّ له حقوقاً وينمو

مُفتتاً على الحقوق.

فمَنْ ذا يحقُّ له أن يملك؟

مَنْ ذا الذي يقدر أن يملك ما هو مندورٌ إلى التلاشي،

وما لا يَسمحُ إلّا لماماً

بالقبضِ عليه ببالغِ السعادة وما نعيدُ على الدوامِ رُميه

كما يرمي طابته طفلٌ صغير؟

فَكَمَا لَا يَقْدِرُ قَائِدُ مُحَارِبِينَ  
 أَنْ يَسْتَبْقِيَ عِنْدَ قِيْدَوْمِ سَفِينَتِهِ إِلَاهَةً نُضِرَ مُجَنِّحَةٌ<sup>(١)</sup>  
 عِنْدَمَا تَقْذِفُ بِهَا الرِّشَاقَةُ السَّرِيَّةُ لَأَلْوَهْتَهَا  
 بَغْتَةً وَسَطَ رِيَّاحِ الْبَحْرِ الْأَلْفَةِ:  
 لَا أَحَدَ مِثْلَ لِهَ الْقُدْرَةِ  
 عَلَى مُنَادَاةِ الْمَرَاةِ الَّتِي مَا عَادَتْ تُبْصِرُنَا،  
 وَالتِّي، طَوَالَ شَوِّطٍ مِنْ حَيَاتِهَا قَصِيرٍ،  
 تَوَاصَلَ طَرِيقَهَا بِلَا حَادِثٍ، كَأَنَّمَا بِمُعْجَزَةٍ<sup>(٢)</sup>:  
 إِلَّا إِذَا كَانَ لَدَيْهِ الرِّغْبَةُ فِي الْخَطِيئَةِ وَكَانَ مَهِيئاً لَهَا.  
 فَلَمَّا كَانَ مِنْ خَطِيئَةٍ فَهِيَ هَذِهِ:  
 أَلَّا تُثْرِيَ حُرِّيَّةً مِنْ نُحْبٍ  
 بِالْحُرِّيَّةِ كُلِّهَا الَّتِي فِي أَعْمَاقِنَا تُرَاكِمُهَا.  
 عِنْدَمَا نُحِبُّ لَا نَمْلِكُ إِلَّا حَقّاً أَوْحَدَ:  
 أَنْ نَدْعَ لِلْآخِرِ حُرِّيَّتَهُ؛ فَإِنْ نَمْلِكُ  
 لَهُوَ شَيْءٌ يَقْدِرُ عَلَيْهِ كُلُّ وَاحِدٍ حَتَّى دُونَ أَنْ يَتَعَلَّمَهُ.

أَمَا زِلْتِ هُنَا؟ فِي أَيْةِ زَاوِيَةِ تَقْبَعِينَ؟ -

(١) إلهة النصر في الميثولوجيا الإغريقية اسمها نيكه Nike، واسمها يدل على «وظيفتها» هذه. وتصورها التماثيل على هيئة إلهة مجنحة، وكان شائعاً لدى البحارة أن يضعوا تماثلاً صغيراً لها على قيدومات سفنهم، يحسبون أنه يجلب لهم فالاً حسناً وريحاً مؤاتية (المترجم).

(٢) إشارة إلى أوريديس في اللحظة التي يفشل فيها أوديسيوس من استعادتها من العالم السفلي إلى عالم الأحياء، ويرى إليها وهي تعيد انتهاج الذوب إلى العالم الذي حاول عبثاً إخراجها منه. واستحضار هذه اللحظة يهتف للحكم المحوري في القصيدة الحالية والذي تعلن عنه عبارة: «فلن كان من خطيئة فهي هذه...».

لقد عرفت من هذا كله الكثير،  
واقتردت على الكثير منه يوم رحلت  
منفتحة لكل شيء، كنهار يزرع.  
النسوة يتعذبن: أن نحب هو أن يكون الواحد منا وحده،  
والفنانون يشعرون في عملهم أحياناً  
بأنهم إذا ما أحبوا كان عليهم أن يتحولوا.  
وأنت بدأت بكلّ الاثنين<sup>(١)</sup>. وكلاهما مقيم  
في ما يفسده مجد يأتي ليُجَرِّدك من الاثنين.  
كنت بعيدة عن كل مجد، ما كنت  
راغبة في السطوع؛ بل إلى داخلِك بكامل الهدوء  
اجتذبت جمالك كمن يُزَلُّ علماً  
في الصبح الكالح ليوم عمل،  
وما كنت راغبة إلا بصنع طويل -  
لم يتحقق وا أسفاه، كلاً، لم يتحقق.  
فإذا كنت ما تزالين هنا، وإذا كان ما يزال  
في هذه الظلمة مكان تواصل فيه  
روحك المُرَهَفَةُ الحس رنيها  
فوق الأمواج الهادئة التي يوقظها في الليل  
في تيارات حُجرة عالية صوت متوحد:  
فاسمعي: ساعديني. انظري، إننا نترلق  
لا نعلم في أية لحظة، متخلين عن تقدُّمنا،

(١) أي بالممل الفني والعلاقة العشقية في آن معاً (المترجم).

نغوصُ في شيءٍ لا نُحيطُ به،  
 عَلِقْنَا بِهِ كَمَا فِي الْأَحْلَامِ،  
 نَمُوتُ فِي ثَنَائِهِ وَلَمَّا نَسْتَقِظْ .  
 لَا أَحَدَ مَضَى أَبْعَدَ . يَحْدُثُ  
 لِمَنْ يَقْدَفُ دَمَهُ فِي صَنِيعٍ يَطُولُ أَمَدُهُ  
 أَلَّا يَعُودَ يَتَحَكَّمُ بِهِ،  
 فَيَنْقَادُ إِلَى ثِقَلِهِ وَيَهْوِي  
 بَعْدَ مَا فَقَدَ كُلَّ قِيَمَةٍ .  
 ذَلِكَ أَنَّ ثَمَّةَ فِي مَكَانٍ مَا حَزَازَةٌ قَدِيمَةٍ  
 بَيْنَ الْحَيَاةِ وَالصَّنِيعِ الْفَنِيِّ الْعَظِيمِ<sup>(١)</sup>؛  
 سَاعِدِينِي لِكَيْ أَعْرِفَهَا وَأَسْمِيَهَا .  
 لَا تَعُودِي . وَإِذَا مَا كُنْتَ تَحْتَمِلِينَ،  
 فَكُونِي مِثَّةً بَيْنَ الْأَمْوَاتِ . الْمَوْتَى مِنْهُمْ كَوْنٌ أَبَدًا .  
 لَكُنْ سَاعِدِينِي دُونَ أَنْ يُشْتَكَّ ذَلِكَ،  
 كَمَا يُسَاعِدُنِي أَحْيَانًا الْأَبْعَدُ: فِي أَنَا نَفْسِي .

---

(١) إِنَّ هَذِهِ الْفِكْرَةَ التَّيْشُوتِيَّةَ عَنْ «الْحَزَازَةِ الْقَدِيمَةِ» بَيْنَ الْفَنِّ وَالْحَيَاةِ، الَّتِي بِهَا تُخْتَمُ الْقَصِيدَةُ، هِيَ  
 الْأَسَاسُ الَّذِي يَقُومُ عَلَيْهِ عَمَلُ رِيلْكَه بِأَكْمَلِهِ .

## ٢ - جناز للكونت فولف فون كلاكرويت<sup>(١)</sup>

أصحيح أنني لم أرك قط؟ إن قلبي  
لثقل بك كما يثقل المرء  
بمهمة خطيرة يُرجئها. ليشي أستطيع  
أن أبدأ بتسميتك أنت الذي مُت  
بكل طيبة خاطرٍ وببالغ الشغف. أفكان الموت  
قادراً على التهدة كما كنت تتخيل، أم أن  
عدم - الاستمرار - في - الحياة ما يزال بعيداً  
عن أن يكون هو الموت؟ كنت تظن

---

(١) كبه ياريس في الزايع والخامس من تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٢، أي في الامتداد المباشر للجناز السابق. كان الكونت فولف فون كلاكرويت Wolf von Klakreuth، المولود في ١٨٨٧، قد انتحر في ٩ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٠٦، وعرف ريلكه بنأ هذا الانتحار متأخراً بعض الشيء عن طريق ناشره أنطون كيبنبرغ Anton Kippenberg، الذي نشر قصائد من وراء القبر للكونت المتحجر وترجمات كان هذا الأخير قد قام بها لـ «أزهار الشر» لشارل بودليير ولقصائد مختارة لبول فرلين. كتب ريلكه أقسام هذه القصيدة الثلاثة بعد كتابته جنازه للرسماء باولا بيكر مباشرة، أي بعد انتحار كلاكرويت بستين، وهذا التجاور للقصيدتين يوحي بعلاقة جوهرية بين الموت من آلام المخاض والانتحار. يعتبر ريلكه الانتحار منافياً للموت الشخصي، «الموت المنحوت برهافة». يبدو له الانتحار استقالة، لا أمام الحياة، بل أمام العمل الفني الذي سيقى بعد موت صاحبه. وفي القسم الثاني من القصيدة، الذي يبرز فيه وجه «ناحت الحجر»، يدعو ريلكه (دعوة تشمل هو نفسه بإزاء أعمال شبابه) إلى تجاوز «اللعة القديمة» لعنة الشعراء الذين يشكون بدل أن يتكلموا. إلا أن القسم الثالث والأخير يأتي ليخفف من اللائمة المنحو بها على الشاعر الشاب المتحجر، وذلك عبر التذكير بإلامه النصر القديمة، وبالنزول إلى الجحيم في «الأوديسة» وفي «الإنياذة»، وعبر خاتمة تنوأم والتقد النبشوي للحضارة الحديثة.

أَنْكَ سَتَمَتْلِكُ عَلَى نَحْوِ أَفْضَلِ  
 هُنَاكَ حَيْثُ لَا أَحَدٌ يَعْجُزُ بِالْمُلْكِ .  
 كَانَ يَبْدُو لَكَ أَنَّكَ سَتَكُونُ هُنَاكَ فِي قَلْبِ الْمَشْهَدِ  
 الَّذِي كَانَ يَنْتَصِبُ هُنَا أَمَامَكَ مِثْلَ لَوْحَةٍ ؛  
 وَأَنْتَ مِنْ دَاخِلِهِ سَتَنْقُذُ إِلَى الْحَيَاةِ ،  
 مَخْتَرِفًا الْكُلَّ فِي تَوَثُّرِكَ وَقَوِيًّا .  
 لَيْتَكَ لَا تُطِيلُ مُحَاسَبَةَ أَخْطَايَا شَبَابِكَ  
 بِبَاعِثٍ مِنْ هَذَا الْوَهْمِ !  
 وَإِذْ يُذَيِّبُكَ الْآنَ وَيَجْرُقُكَ تَيَّارُ اكْتِسَابِ  
 وَأَنْتَ فِي شَبْوِ غِيَابٍ عَنِ الْوَعْيِ ،  
 فَيَا لَيْتَكَ تَلْقَى فِي دَوْرَانِ الْكَوَاكِبِ النَّائِيَةِ  
 ذَلِكَ الْفَرَحَ الَّذِي قَمَتَ هُنَا بِتَرْحِيلِهِ  
 إِلَى حَالَةِ الْمَوْتِ فِي أَحْلَامِكَ .  
 كَمْ كُنْتَ هُنَا قَرِيبًا مِنْهُ أَتَيْهَا الصَّدِيقُ !  
 كَمْ كَانَ هُنَا فِي مَكَانِهِ الْأَلِيفِ ، ذَلِكَ الْفَرَحَ الَّذِي كُنْتَ تَتَخَيَّلُ ،  
 الْفَرَحَ الصَّارِمَ لِرَجَائِكَ الْمُتَقَشِّفِ !  
 عِنْدَمَا كُنْتَ تَشْعُرُ هُنَا بِالْخَيِّبَةِ مِنَ السَّعَادَةِ وَمِنَ الْبُؤْسِ ،  
 فَتَخْتَفِي فِي عُمُقِ ذَاتِكَ لِتُعَاوَدَ الصُّعُودَ  
 بِبَالِغِ الْعُسْرِ ، مُنْسَحِقًا إِلَى حَدٍّ مَا ،  
 تَحْتَ ثِقَلِ اكْتِسَافِكَ الْمُظْلِمِ ذَاكَ :  
 كُنْتَ آتِنْدُ تَحْمِلُهُ وَلَمَّا تَعْرِفُهُ ،  
 كُنْتَ تَحْمِلُ الْفَرَحَ ، تَحْمِلُ فِي دِمِكَ  
 عَبَاءَ مُنْقَذِكَ الصَّغِيرِ ، وَلَقَدْ أَمَرَّتْهُ

إلى الضَّفَّة الأخرى<sup>(١)</sup>.

فَلَمْ لَمْ تَنْتَظِرْ أَنْ يَصِيحَ ذَلِكَ الثَّقَلُ  
عَسِيراً عَلَى التَّحْمَلِ، لَكَأَنَّ غَيْرَ عَلَامَتِهِ،  
فَهُوَ لَا يُثْقَلُ إِلَى هَذِهِ الدَّرَجَةِ إِلَّا لَكُونِهِ حَقِيقَةً.  
أَمَّا تَرَى، رَبِّمَا كَانَتْ اللَّحْظَةُ التَّالِيَةُ هِيَ لِحَظَّتِكَ،  
وَلَعَلَّهَا كَانَتْ تَرْتَبُ أَمَامَ بَابِ بَيْتِكَ  
فِي ضَعْفَائِهَا الْإِكْلِيلَ حِينَ أَطْبَقْتَ أَنْتَ الْبَابَ بِمِثْلِ هَذِهِ الْقُوَّةِ<sup>(٢)</sup>.  
يَا لِهَذِهِ الضَّرْبَةِ، كَمْ تَرْتَدُّ فِي الْكُونِ  
عِنْدَمَا يُغْلَقُ نَفَادُ صَبْرِنَا بِتَيَّارِهِ الْعَتِي الْبَاطِرِ  
فِي مَكَانٍ مَا فُضَاءٌ مَفْتُوحاً!  
مَنْ يَسْتَطِيعُ أَنْ يُقْسِمَ أَنَّ صَدْعاً  
لَا يَزْحَفُ أَتَنُذِ فِي قَلْبِ طَيْبِ الْبِذَارِ فِي الْأَرْضِ؟<sup>(٣)</sup>  
وَمَنْ ذَا الَّذِي تَحَقَّقَ مِنْ أَنَّ شَهْوَةَ الْقَتْلِ لَا نَسْتِيقِظُ  
فِي أَعْمَاقِ الْحَيَوَانَاتِ الْأَلِيفَةِ

---

(١) إشارة إلى أسطورة الفذيس كريستوف، الذي يعني اسمه باليونانية (كريستوفوروس): «حامل المسيح». ويرمز «المنقذ الصغير» إلى «ثقل العالم».

(٢) يلخص ريلكه هنا جانباً من نظريته الشعرية التي تدعوها جوديث راين Judith Ryan في كتاب لها عنه بـ «الانقلاب والتحول». إن تراكم العذابات هو الذي يقود إلى تحولها، بفعل كثافتها، إلى عمل فني. ولا ينبع هذا التحول من قرار شخصي، بل هو عائد إلى التشخيص الأليغوري لـ «الساعة» (تقديمها كشخص ناطق في العمل، وهو إجراء متواتر لدى ريلكه)، وإلى ما يدعوه الإغريق «كايروس»، أي «مناسبة» أو «فرصة سانحة»، وما ينبغي انتظاره بصبر شديد. كان هذا الموضوع ماثلاً في بداية «كتاب الساعات»، وسيعالجه ريلكه طيلة الفترة التي ستفود إلى ولادة «مراتي دوتو». «الإكليل»: إشارة إلى إكليل الغار الذي به يُلْدُ الإله أبولو الشاعر في الميثولوجيا الإغريقية.

(٣) كان شعار ريلكه الفني في تلك الفترة هو «التواضع والصبر وتماثل النفس»، وذلك بمقتضى درس الفنان سيزان. والانتحار يحدث «صدعاً» في العالم لأن عملاً في البناء كبيراً ويذكر بالقوة الأورغيسمية للموسيقى والكلام الشعري لا يكون في هذه الحالة قد أنجز.



عندما تصعق أدمغتها هذه الصدمة؟

من يعرف أي أثر لأفعالنا

يثب إلى ذروة مُجاورة

ويرافقها إلى حيث يفضي كل شيء؟

إنك قد هذمت. ينبغي أن نقول عنك هذا

إلى أبد الدهر.

وحتى إذا ما ظهر الآن بطل ومضى يكشف اللثام

عن المعاني التي كنا نحسب أنها هي الأوجه الحقيقية للأشياء،

فاضحاً في عنقه وجوهاً أخرى

كانت أعينها تتأملنا صامتة منذ زمن بعيد

خلال محاجر شوهاء:

فسيظل هذا وجهاً وأبداً لن يتغير:

إنك قد هذمت. كانت كتل من الحجارة هاجعة هنا،

وفي الهواء كأن يحس

بإيقاع بناء صارم بات يتعذر إرجاؤه؛

كنت أنت تدور حوله ولا تلمح نظامه،

كان كل حجر يخفي عنك الآخر؛ وكان كل واحد

يبدو لك مغروساً في قلب الأرض عندما تمر قربَه

وتحاول، بلا كثير أوهام، أن ترفعه.

ومن فرط ياسك رَفَعَتَهَا كُلُّهَا

لكن فَحَسْبُ لترميها ثانية

في المَقْلَعِ الفارغ الذي ما كانت،

وقد كبرَتْ باستضافتها قلبك أنت،

لَتَلْقَى فِيهِ مَكَانَهَا مِنْ جَدِيدٍ. لَوْ أَنَّ امْرَأَةً  
 أَلْقَتْ يَدَهَا الْخَفِيفَةَ عَلَى الْبِدَايَةِ الَّتِي كَانَتْ مَا تَزَالُ هَشَّةً  
 لِسُورَةِ غَضَبِكَ تِلْكَ؛ لَوْ أَنَّ امْرَأَةً مِنْهُمْ كَأَبْكِيَانِهِ  
 مِنْ أَعْلَى رَأْسِهِ حَتَّى أَخْمَصَ قَدَمَيْهِ،  
 قَابِلَكَ بِهَدْوٍ عَلَى طَرِيقِكَ  
 عِنْدَمَا خَرَجْتَ صَامِتًا لَتَنْفِذَ فِعْلَكَ ذَاكَ؛  
 أَوْ لَوْ أَنَّكَ مَرَرْتَ فِي تِلْكَ اللَّحْظَةِ  
 أَمَامَ مُحْتَرَفٍ يَسْهَرُ فِيهِ رِجَالٌ  
 وَسَطَ صَحْبِ مَطَارِقِهِمْ  
 فِي حِينٍ يَبْزُغُ التَّهَارُ بِبَسَاطَةٍ؛ لَوْ فِي نَظَرَاتِكَ  
 كَانَ مَا يَزَالُ فُضَاءَ كَافٍ  
 لِاسْتِقْبَالِ صُورَةِ خَنْفَسَاءٍ تَكْدَحُ؛  
 لَكُنْتُ آتِنْدُ، فِي وَضْعَةٍ مِنْ وَضُوحِ الْبَصِيرَةِ،  
 تَهْجِيَتِ هَذِهِ الْكِتَابَةِ الَّتِي، مِنْذُ طُفُولَتِكَ،  
 كُنْتُ تُخْفِي فِي دَاخِلِكَ خَطُوطَهَا عَلَى مَهْلٍ،  
 مُحَاوَلًا مِنْ وَقْتٍ لآخرَ صَوِّعَ عِبَارَةٍ:  
 كَانَتْ وَآسَفَاهُ تَبْدُو لَكَ مَجْرَدَةً مِنْ كُلِّ مَعْنَى.  
 أَعْلَمُ؛ إِنِّي أَعْلَمُ: كُنْتُ أَمَامَهَا مُضْجِعًا  
 تَتَلَمَّسُ حُزُورَهَا كَمَنْ يَقْرَأُ  
 شَاهِدَةً قَبْرِ. مَا كَانَ يَبْدُو لَكَ مُؤْتَلَفًا  
 بِشَيْءٍ مِنَ التَّوَرِ كُنْتُ تَتَّخِذُهُ  
 مَشْعَلًا أَمَامَ تِلْكَ الثَّقُوشِ، وَلَكِنَّ الشَّعْلَةَ انْطَفَأَتْ  
 قَبْلَ أَنْ تَقْهَمَ أَنْتِ. رُبَّمَا انْطَفَأَتْ بِبَاعِثٍ مِنْ أَنْفَاسِكَ،

أو لَأَنَّكَ يَدَكَ كَانَتْ مَرْتَجِفَةً؛  
 أو ببساطةٍ من تلقاء ذاتِها مثلما  
 تنطفئُ الشَّعْلُ أحياناً.  
 لم تقرأها قط. أما نحنُ فلا نجرؤُ على القراءة  
 خلالَ الألمِ، ومن بعيد.

سوفَ لن نعتبرَ إلا القصائد  
 التي تتبعُ منحدرَ أحاسيسك والتي ما برحتُ  
 تحملُ الكلمات التي اخترتها أنت. كلاً،  
 لم تُخترها كلها؛ بل غالباً ما كانت بدايةً ما مفروضةً عليك  
 كتلةٌ واحدةٌ تركزُها كأمرٍ موجِّهٍ إليك،  
 وألفيته كنيياً. ليتك سَمِعْتَهُ  
 كما لو كان يُلقيه صوتُ سيواك!  
 ما يزالُ ملائكتُ يقرأ النصَّ ذاته  
 ولكن بنبرةٍ أخرى، فيتمالي في  
 فرحي بتلاوته، ذلك الفرحُ نفسه  
 الذي يأتيني منك: إذ لقد كانَ هذا خاصتك حقاً:  
 أن ترى ما كانَ عزيزاً يبتعدُ عنك،  
 وأنتُ في تحوُّلك إلى راءٍ  
 عرفتُ العُدول<sup>(١)</sup>، وفي الموتِ أبصرتُ تقدُّمَكَ.

(١) يستشهد ريلكه هنا، بتصرف، بيت شعر لكلاكزويت نفسه يقول فيه: «ذلك أن التحولَ إلى راءٍ يعني العُدول». والعُدول يُفهم هنا بمعنى التنازل عن المطامح المناوئة للفعل الفني وعن كلِّ ما يوهم المرء بإمكان استعجال «ساعة السُّنوح» بعيداً عن الاصطبار الفعَّال المشار إليه في الحاشية ما قبل الأخيرة باعتباره حليف الفنان.

هُوَ ذَا مَا كَانَ خَاصَّتَكَ، أَيُّهَا الْفَنَانُ، هَذِهِ  
 الْبُوتَقَاتُ الثَّلَاثُ الْمَفْتُوحَةُ: هِيَ ذِي  
 صُهَارَةٍ<sup>(١)</sup> الْأُولَى مِنْهَا: فِضَاءٌ يَكْتَفُ مَشَاعِرَكَ؛  
 وَمِنْ الْبُوتَقَةِ الثَّانِيَةِ أَقْبَسُ لَكَ النُّظْرَةَ  
 الَّتِي لَا تَطْمَعُ بِشَيْءٍ، نَظْرَةُ الْفَنَانِ الْكَبِيرِ حَقًّا؛  
 وَفِي الثَّالِثَةِ، هَذِهِ الَّتِي حَطَّمْتُهَا أَنْتَ نَفْسَكَ قَبْلَ الْأَوَانِ،  
 يَوْمَ لَمْ تَكْدِ الصُّهَارَةُ الْأُولَى الْآتِيَةَ مِنْ قَلْبِكَ الْمَشْتَعِلِ بِقُوَّةٍ،  
 قَدْ بَدَأَتْ تَحْمِلُ لَهَا الْأَغْذِيَةَ اللَّاهِبَةَ - ، فِي هَذِهِ الْبُوتَقَةِ كَانَ يَقْبَعُ  
 مَوْتُ مَنَحُوتٍ بِرَهَافَةٍ وَبُعْمِيٍّ،  
 ذَلِكَ الْمَوْتُ الْخَاصَّ  
 الَّذِي هُوَ بِحَاجَةٍ إِلَيْنَا مَا دَمْنَا نَعِيشُهُ،  
 وَالَّذِي أَبَدًا لَا نَكُونُ أَقْرَبَ إِلَيْهِ مِمَّا هُنَا.  
 هَذَا كُلُّهُ كَانَ خَاصَّتَكَ وَمِنْ حَقْلٍ صِدَاقَانِكَ؛  
 غَيْرَ مَرَّةٍ خَمْسَتُهُ؛ لَكِنَّ غُورَ هَذِهِ الْبُوتَقَاتِ  
 أَفْرَعَكَ فَعَمَسَتْ يَدَيْكَ فِيهِ وَلَمْ تَلَقَ سِوَى الْفَرَاغِ،  
 فَتَشَكَّيْتَ مِنْ ذَلِكَ. - يَا لِلْعَنَةِ الْقَدِيمَةِ،  
 لَعْنَةُ الشُّعْرَاءِ الَّذِينَ يَتَشَكُّونَ بَدَلًا أَنْ يَتَكَلَّمُوا،  
 وَالَّذِينَ يَحْكُمُونَ عَلَى مَشَاعِرِهِمْ أَبَدًا

(١) يُوَظَّفُ رِيلِكُهُ هُنَا اسْتِعَارَةً «صَبَّ الْأَجْرَاسِ»، وَكَانَتْ قَدْ اشْتَهَرَتْ بِفَضْلِ قَصِيدَةِ شِيلَرِ Schiller  
 التَّعْلِيمِيَّةِ «أَغْنِيَةُ الْجَرَسِ» (تَحْتَفِلُ بِالْمَجْهُودِ الْجَمَاعِيِّ الَّذِي يَتَطَلَّبُهُ صَبَّ جَرَسِ كَنِيسَةٍ وَتَقِيمُ انْطِلَاقًا مِنْهُ  
 مَدِيحًا لِلْإِرَادَةِ وَمَحَبَّةِ الْجَهْدِ). وَبَعْدَ الْبَيْتِ الْحَالِيِّ فِي قَصِيدَةِ رِيلِكُهُ بِسَئَةِ آيَاتٍ، نَجِدُ الْمَفْرُودَةَ  
 Speise، وَتَعْنِي حَرْفِيًّا: «غَذَاءٌ»، مُسْتَعْدَمَةً لِلإِشَارَةِ إِلَى «صُهَارَةِ الْمَعْدِنِ» Glockenspeise، فَتَكُونُ  
 الصُّهَارَةُ، بِفَضْلِ هَذَا الْجَنَاسِ، هِيَ «الْأَغْذِيَةُ اللَّاهِبَةُ» الَّتِي يَتَنَظَّرُهَا قَلْبُ الْفَنَانِ. وَإِنَّ الْإِحْتِمَالَ لَكَبِيرٍ  
 فِي أَنْ يَكُونَ رِيلِكُهُ قَدْ وَضَعَ هَذَا الْجَنَازَ بِالِاسْتِنَادِ إِلَى قَصِيدَةِ شِيلَرِ الْفَلَسَفِيَّةِ تِلْكَ، الْعَائِدَةِ إِلَى ١٧٩٩.

بَدَلْ أَنْ يَصَوْغُوهَا؛ وَالَّذِينَ يَحْسِبُونَ دَوْمًا  
أَتَهُمْ يَعْرِفُونَ مَا كَانَ حَزِينًا فِيهِمْ أَوْ فَرِحًا،  
وَأَنْ لَهُمُ الْحَقُّ فِي الشُّكْوَى مِنْهُ أَوْ امْتِدَاحِهِ فِي الْقَصِيدَةِ.  
كَالْمَرْضَى يَرْجِعُونَ إِلَى لُغَةٍ مَفْعَمَةٍ بِالْأَلَامِ  
لِيَصِفُوا مَا أَوْجَعَهُمْ بَدَلْ أَنْ يَتَحَوَّلُوا بِصَلَابَةٍ إِلَى كَلِمَاتٍ،  
مِثْلَمَا يَنْقُلُ نَاحَتُ الْحَجَرِ فِي كَاتِدِرَائِيَّةٍ  
عِنَاذَهُ إِلَى جَمُودِ الْأَحْجَارِ.

هُنَا كَانَ يَكْمُنُ الْخِلَاصُ. لَوْ أَنَّكَ عَايَنْتَ  
مَرَّةً وَاحِدَةً كَيْفَ يَدْخُلُ الْمَصِيرُ فِي بَيْتٍ مِنَ الشُّعْرِ  
ثُمَّ لَا يَبْرَحُهُ، وَيَصِيرُ فِيهِ صُورَةٌ  
وَلَا شَيْءَ سِوَى صُورَةٍ، كَذَلِكَ السَّلَفِ الَّذِي يَبْدُو  
عِنْدَمَا تَنْظُرُ إِلَى صُورَتِهِ الْمُعْلَقَةِ  
وَهُوَ تَارَةٌ يُشَبِّهُكَ وَتَارَةٌ أُخْرَى لَا يُشَبِّهُكَ،  
لَكُنْتُ إِذَنْ وَاطَّلَبْتُ.

يَبْدُو أَنَّهُ لَمِنَ الصُّغَرِ  
أَنْ نَفَكَّرَ بِمَا لَمْ يَكُنْ. ثَمَّةٌ فِي الْمَقَارِنَةِ  
لَمَسَةٌ مِنَ اللَّوْمِ لَيْسَ تَلِيْقُ بِكَ.  
وَلِئِمَّا يَحْدُثُ مِنَ السَّبْقِ  
عَلَى أَفْكَارِنَا وَنَوَايَانَا  
مَا يَجْعَلُنَا أَبَدًا لَا نَلْحَقُ بِهِ،  
وَلَا نَعْرِفُ وَجْهَهُ الْحَقِيقِيَّ.  
فَلَا تَشْعُرْ بِالْعَارِ إِذَا مَا لَامَسَكَ الْمَوْتَى،

الموتى الآخرون، أولئك الذين صمدوا  
حتى النهاية (ما معنى «النهاية»؟)، بل بادلهم  
كما يقتضي العرفُ نظرةً هادئة  
ولا تخش من أن نُلقيَ عليك بجدادنا  
عباءةً ثقيلةً تجذبُ إليك انتباههم.  
الكلماتُ الفخمةُ، هذه التي تعود  
إلى الزمنِ الذي كان ما يحدثُ ما يزالُ مرثياً فيه،  
هذه الكلماتُ ليستُ لنا.  
من يتكلمُ عن الظفر؟ التجاوزُ هو كلُّ شيء.

## حياة مريم<sup>(١)</sup>

«ذلك الذي في داخله عاصفة»<sup>(٢)</sup>

- إلى هاينريش فوغلر Heinrich Vogeler

امتناناً لتحفيزه إيتاي، بالأمس واليوم، على كتابة هذه الأبيات.

ذوينو، كانون الثاني/يناير ١٩١٢

---

(١) كتب ريلكه قصائد هذه المجموعة الصغيرة *Das Marien-Leben* في قصر ذوينو بين ١٥ و ٢٢ كانون الثاني/يناير ١٩١٢، وصدرت المجموعة في كتيب في منشورات إنزل Insel في ١٩١٣. ومع أن ريلكه لم يكن يعتبرها من أفضل أشعاره فهي قد عرفت طيلة العقود التالية لنشرها نجاحاً واسعاً وصار يُعاد طبعها باستمرار. ولا شك أنها تدين بنجاحها هذا للشاكلة الجديدة والشديدة الزهافة التي بها يعيد الشاعر ابتكار لحظات أساسية من حياة مريم المرأة وأم يسوع. من أجل معلومات أكثر عن أبعادها الفنية، أنظر الفقرات المخصصة لها في تصدير الديوان.

(٢) وضع ريلكه العبارة باليونانية، وقد استقهاها من كتاب عن الرّسم في جبل آتوس في اليونان. والعبارة تلمح إلى غيرة يوسف، خطيب مريم العذراء، عندما علم بأنها حامل بيسوع، وهذا موضوع إحدى القصائد التالية. وإلى الجانب المجازي في العبارة، هناك في اللغة اليونانية قرابة اشتقاقية بين المفردة zalē («عاصفة») و zēlos, zālos («حماسة، غيرة»).





## ولادة مريم<sup>(١)</sup>

كم كَانَ صعباً على الملائكة  
ألاَّ ينفجروا بالتشديدِ مثلَ مَنْ ينفجرُ بالبكاءِ،  
بعدَما علموا أَنَّ تلكَ الليلةَ  
سَتشهدُ ولادةَ أُمِّ للطفَلِ، الطفَلِ الفريدِ الذي سوفَ يولدُ.

بكاملِ توقُّعِهِم، لاذوا بالصَّمتِ وأشاروا  
إلى حقْلِ يواكيمَ، ذلكَ الحقْلِ المتوحدِ.  
كانوا يحسُّونَ بوهجِ خالصٍ يملأهم ويملأُ الفضاءَ،  
لكنَّ لم يكنْ مُباحاً لأحدٍ أَنْ ينزَلَ إلى الأرضِ.

ذلكَ أَنَّ الزوجينِ كانا من قَبْلِ مُبلَّلينِ حائِرينِ.  
أقبلتْ جارةٌ عاجزةٌ وأطلقتْ لِتخميناتها العِنانَ،  
وبشيءٍ من الحذرِ أسكتَ الشيخُ  
خوارَ بقرۃِ سوداءِ الوبرِ. هذا كُلُّهُ كَانَ جديداً تماماً.

---

(١) يحتفل مسيحيو العالم بولادة مريم والدة عيسى المسيح في الثامن من أيلول/سبتمبر. ليس أبواها، حنة ويواكيم، مذكورين في أي من الأناجيل «القانونية». ولابتكار الإطار العائلي الذي تترعرع فيه مريم، لا يرجع ريلكه إلى الأناجيل المنحولة فحسب، بل يثرها من عنده أيضاً. هكذا يجعل من أبي مريم، الفلاح يواكيم، شيخاً طاعناً في السن، شديد الشبه بذكريا أبي يوحنا المعمدان. وكما في سائر قصائده الدينية الإلهام، يشدد ريلكه هنا على التمازض المنسجم (كونتراست) بين توهج الملائكة وحياة البشر القانون التي تنبع مجراها الاعتيادي.

## تقديم مريم للهيكل<sup>(١)</sup>

لندرك ما كانه هي آنذاك  
تخيّل نفسك أولاً في موضع تُمارس أثرها عليك فيه  
أعمدة، ويكون لك أن تُحسّ في داخله  
بما تُحسّ به درجات السلالم؛  
تخيّل أن سَفناً تُحْدِقُ بها الأخطار تُلقِي  
على امتدادِ هاوية الفضاءِ جسراً  
يبقى فيك لأنه مبني  
من قِطَعِ مرصوفةٍ بحيث لا تستطيع  
أن تنزعه عنك إلا بشمّ تحطيمك.  
وإذا ما استطعت صَارَ كُلُّ ما فيك حجراً،  
حيطاناً وسلالمَ ومنظوراً وسقفاً..  
حاول أن تجذبَ بيديك قليلاً

---

(١) هذا العيد الكاثوليكيّ الذي يُحتفل به في الحادي والعشرين من تشرين الثاني/نوفمبر يُكرّس شميرة لا ذكر لها في «العهد الجديد»، بل ابتكرها المسيحيون في عهد متأخر لإثراء سيرة مريم بمقابل لأحد فصول سيرة ابنها. فعلى غرار تقديم يسوع للهيكل (أنظر «إنجيل لوقا»، ٢، ٢٢)، تُقدّم مريم إلى الجماعة الزوجانية في الهيكل لئلا يتركها. وقد كُتِبَ في تخيل المشهد نصوص كنيّسة عديدة ورُسِمَ في لوحات كثير. وتبدو معالجة الفضاء في القصيدة وهي تحيل إلى مصدرين تشكليّين يذكّرهما ريلكه في رسالة إلى الكونتيسة سيتزو Sizzo في ٦ كانون الثاني/يناير ١٩٢٢: لوحة لتيتسيانو (تيتيان، سبق ذكره)، محفوظة في أكاديمية البندقية، وأخرى لنتورتو Tintoretto (١٥١٨ - ١٥٩٤) محفوظة في كنيسة القديسة ماريا ديلورنو Santa Maria dell'Orto، في البندقية أيضاً.

ذَلِكَ السَّتَارَ الْكَبِيرَ الْمَمْتَدَّ أَمَامَ عَيْنِكَ :

أَتَنُذِ سَتَنَاتُ أَشْيَاءَ عَجِيبَةٍ ،

تَتَجَاوَرُ أَنْفَاسَكَ وَمَلَمَسَكَ .

وَلَنْ يَعُودَ فِي الْأَعْلَى وَالْأَسْفَلَ

سَوَى قُصُورٍ تَفْضِي إِلَى قُصُورٍ ،

وَدَرَابِزُونَاتٍ يَنْسُخُ بَعْضُهَا الْبَعْضَ

تُسَلِّمُكَ فِي الْأَعْلَى إِلَى شُرَفَاتٍ يَكْفِي

أَنْ تُبْصِرَهَا لَيْلَفَكَ الدَّوَارَ .

ثُمَّ إِنَّ سَحَابَ الدِّخَانِ الْمُتَصَاعِدَةَ مِنَ الْمَبَاخِرِ

تُشَوِّشُ الرُّؤْيَا الْقَرِيبَةَ ، بِيَدِ أَنَّ الْأَقَاصِي

تَنْفِذَ إِلَيْكَ بِاسْتِقَامَةٍ أَشْغَتْهَا - ،

وَإِذَا مَا انْعَكَسَ نَوْرُ الْمَشَاعِلِ السَّاطِعَةِ

عَلَى الْأَرْدِيَةِ فِي اقْتِرَابِهَا الْبُطْيَاءِ ،

فَأَتَى لَكَ أَنْ تَحْتَمَلَ ذَاكَ كُلَّهُ ؟

الْحَالُ ، إِنَّهَا قَدْ أَقْبَلَتْ ،

وَرَفَعَتْ عَيْنَيْهَا لِتَتأملَ ذَاكَ كُلَّهُ .

(طِفْلَةٌ هِيَ ، فَتَاةٌ صَغِيرَةٌ بَيْنَ نِسَاءِ .)

ثُمَّ صَعِدَتْ هَادِئَةً وَوَانِقَةً

صَوَّبَ ذَلِكَ الْأَلْتِ الَّذِي انْزَاخَ عَنْ طَرِيقِهَا رَاضِيًا

لِقَرِطِ مَا كَانَ كُلُّ مَا يَشْتَدُّهُ الْإِنْسَانُ

يَنْظُمُسُ تَحْتَ أَمْوَاجِ الْحَمْدِ

الجانلة في قلبها، وتحت المتعة،  
متعة امثالها لعلامات حياتها الجوانية لا غير:  
كان أبواها يحسبان أنهما كانا يقدمانها للهيكل،  
والراهب الذي كان يوحى بالخوف، المغمور بالمجوهرات صدره،  
كان يبدو مستقبلاً إياها: ولكنها اخترقت الجميع،  
صغيرة تماماً، مقلتة من أيديهم  
لتلج مصيرها الذي كان أعلى من الهيكل،  
والذي كان من قبل مكتماً وأثقل من المبنى كله.

## البشارة<sup>(١)</sup>

لا لأنَّ دخولَ الملائكةِ (ينبغي أن تُقرَّ بذلك)  
أخافَها. وكما لا يتفضَّ سائرُ الفتياتِ  
عندَما تتسلَّل إلى حجراتهنَّ أشعةُ الشمسِ  
أو ضوءُ القمرِ في اللَّيلِ، فهيَ لم تُفرعها الهِباءُ  
التي بها تقدَّم إليها الملاكُ؛ ما كانت تتخيَّلُ تماماً  
كم يصعبُ على الملائكةِ  
مثلُ هذا المجيءِ (ليتنا ندري  
كم كانت نقيَّة! أو لم تلمخها ذات يوم  
في الغابِ ظليَّةٌ مُضجِعة،  
وغرقتِ الظَّليَّةُ في تأملها إلى حدِّ  
أنَّ حبلتْ على الفورِ،  
ومن دون أن تلمسها، بوحيدِ القرنِ،  
الحيوانِ الصَّافي، حيوانِ الثَّور؟)  
لا لأنَّه دخلَ، بل لأنَّه ما إن اقتربَ منها،

---

(١) يُحتفل بعيد البشارة في الخامس والعشرين من آذار/مارس، قبل عيد ميلاد السيّد المسيح بتسعة أشهر. والمشهد الموصوف مذكور في «إنجيل لوقا» وحده (١، ٢٦-٣٨) وقد ألهم ما لا يُحصى من الرّسامين. ويضيف ريلكه إلى هذا الحدث عنصرين غير متوقَّعين: يُدخل أسطورة وحيد القرن (أنظر قصيدته «سيّدة وحيد القرن» في القسم الأوّل من «قصائد جديدة»)، ويحوّل اللقاء مع الملاك جبرائيل إلى نوعٍ من لقاء عشقي.

هو الملاك، حتّى أَمَالَ إليها وجهَ فتى صغير،  
ولأنّ نظرته اصطدمت بتلك النظرة  
التي رفعنها هي نحوّه  
كأنّ كلّ ما في الخارج صارَ فارغاً على حين غرة،  
وكأنّ أفعالَ ملايين البشرِ ونظراتهم وإيماءاتهم  
قد اندست فيهما: وحدهما هي وهو؛  
النظرةُ والمنظورُ إليه، العينُ ولذاذتها  
هنا لا في أيّ مكانٍ غيره -: انظر،  
ذلك هو ما يُخيفُ . ولقد خافا .

آنثذ طَفَقَ الملاكُ يُنْشِدُ أغنيته<sup>(١)</sup> .

---

(١) أغنية الملاك حسبَ «إنجيل لوقا» (١ ، ٢٨) هي الصلاة المعروفة: «السلام عليك يا مريم» .

## زيارة مريم لأليصابات<sup>(١)</sup>

على احتمالها بداية الرحلة، كانت أحياناً  
في الطُّرُقِ الصَّاعِدَةِ تُدْرِكُ  
كم كَانَ جَسَدُهَا عَجِيئاً، -  
فَتَرْقُفُ لَتَلْتَقِطَ أَنْفَاسَهَا

على جبالِ يهودا العالِيَةِ. ما كَانَ بِهَا يُحِيطُ  
لم يكن هو المُنْظَرُ الطَّبِيعِيُّ بل امتلاؤها نَفْسُهُ؛  
كَانَتْ تُحْسِنُ فِيمَا تَمْشِي بِأَنَّ لَا أَحَدَ  
سَيَتَجَاوَزُ يَوْمًا هَذِهِ الْعِظْمَةَ الَّتِي كَانَتْ هِيَ تَشْعُرُ بِهَا.

فَجَاءَتْ أَحْسَنَتْ بِالرَّغْبَةِ فِي أَنْ تَدَاعَبَ بِيَدِهَا  
الْجَسَدَ الْآخَرَ الْقَرِيبَ الْوِلَادَةِ؛  
وَإِذَا بِالْمَرَاتِينِ تَتَرَنِّحَانِ الْوَاحِدَةُ لَدَى مُلَاقَاةِ الْآخَرَى  
وَتَلْمَسُنِ إِحْدَاهُمَا ثِيَابَ الْآخَرَى وَشَعْرَهَا.

كَانَتْ كُلُّ مِنْهُمَا ثَقِيلَةً بِحِمْلِهَا الْمَقْدُوسِ،

---

(١) يحتفل الكاثوليكيون في ٢ تموز/ يوليو بذكرى زيارة مريم العذراء لنيستها أليصابات، التي كانت يومذاك حبلَى بيوحنا المعمدان. أنظر أيضاً «نشيد العذراء» في القسم الثاني من «قصائد جديدة».

وتبحثُ لدى نسيبتها عن ملاذ،  
كانَ المخلُصُ ما يزال فيها زهرة،  
لكنْ في بطنِ قريبتها كانَ الممعدان  
مغموراً بالفرح ومن قبلُ يرقص<sup>(١)</sup>.

---

(١) في قصيدة غير مكتملة عائدة إلى ١٩١٤ ومنتشرة في قصائد ريلكه من وراء القبر، يستعيد الشاعر صورة يوحنا الصغير راقصاً في بطن أمه ويتوسّع فيها بحيث يمكن اعتبارها صورة جنينية للمرثية الثامنة من «مراثي دوينو»، يقول فيها: «أنظر كيف تلمب الحشرة الصغيرة/ دون أن تكون غادرت البطن الحامي لها/... / في الفضاء الأمومي ذاته/ تدور هي وتملك/ زمنها الجواني، متواثبة في الجسد/ فرحة كيوحنا الطفل».



## ريبة يوسف<sup>(١)</sup>

وتكَلَّمَ المَلَكُ باذِلًا كُلَّ جُهودِهِ  
أمامَ الرَّجُلِ الَّذِي كانَ عاصِراً قَبْضَتِيهِ:  
«أَوْ ما نَرى أَنَّها في كُلِّ واحِدَةٍ من ثَناياها  
بمِثْلِ غَضارَةِ أسْحارِ اللَّهِ؟»

كانَ الآخرُ يَرصُدُهُ بعَيْنٍ كُلِّها ظلام،  
ويُدْمِدُمُ: «مَنْ إِذَنْ غَيَّرَها إلى هَذِهِ الدَّرَجَةِ؟»  
فهتَفَ المَلَكُ: «أَيُّها التَّجارُ،  
أو لِمَ تَرَبَّعُدُ في الأمرِ يَدَ اللَّهِ؟»

«أَلأنَّكَ تَشقُّ الألواحَ تَذهَبُ في خيلانِكَ  
إلى حَدِّ أن تُحاسِبَ مَنْ، بِكامِلِ التَّواضِعِ، من الخَشَبِ نَفْسَهُ  
يُطْلِعُ الأوراقَ ويَجْعَلُ البراعِمَ تَكَبُّرُ؟»

---

(١) يَجِدُ هَذا المَشرَءُ «الشَّعبيَّ» المَمتزجَ بالدَّعابة، خَصوصاً عِبرَ «صِراخة» لُغة المَلَكِ، يَجِدُ نَقطَةَ انطِلاقِهِ في «إنجيل متى» (١، ١٩ - ٢١)، الَّذي يَفيِدُ أنَّ يوسُفَ خَطيَبَ مَريمَ كانَ، قَبلَ أن يَخاطِبَهُ المَلَكُ، يَفتَكِرُ بالانفِصالِ سَراً عَن خَطيَبَتِهِ الحامِلِ يَيسُوعَ. وإِلى هَذا المَشرَءِ تَحيِلُ العبارةُ اليُونانِيَّةُ الَّتِي بِها صَدَّرَ رِيلِكَةُ مَجموعَتَهُ هَذه: «العاصِفَةُ» الجَوَازِيَّةُ المُشارُ إِلِياها فيَها هِيَ غِيرةُ يوسُفَ.

فَفَهَّمَهُ الْآخَرَ. وَكَالْخَائِفِ رَفَعَ عَيْنَيْهِ  
إِلَى الْمَلَائِكَةِ الَّذِي كَانَ قَدْ صَارَ بَعِيداً.  
فَنَزَعَ الرَّجُلُ يَبْطِءُ قَلْبُوسُوتَهُ الضَّخْمَةَ  
وَطَفِيقَ يُرْتَلُ مَدَائِحَ.

## الرعاة يتلقون البشارة<sup>(١)</sup>

إرفعوا أبصاركم يا رجال، يا رجالاً أمام مواقدِهِم،  
أنتم يا من تعرفون السماء التي لا تحدّها حدود،  
يا مُنجمين هلمّوا! انظروا، أنا نجمٌ صاعدٌ جديد  
كياني كلّهُ يلتهب

وبقوةٍ يشعُّ، أنا إلى هذه الدرجة  
ممتلئٌ نوراً حتّى أنّ المجرةَ بعمقها كلّهُ،  
ليس تكفيني. افتحوا وجودكم لسطوعي:

يا لها من نظراتٍ مظلمة  
ويا لها من قلوبٍ مظلمة، يا لها من مصائرٍ ليلية،  
هذه التي تملأكم أيّها الرعاة!

أنا وحيدٌ فيكم! بغتةً من أجلي ينشأ الفضاء.  
أو لم يدهشكم أن تزوا إلى شجرة الخبز الكبيرة  
وهي تلقى ظلاً؟ أجل، هو آتٍ منّي.

أنتم يا من لا تخافون، لو تعلمون  
كم يسطعُ الآن المستقبل

---

(١) يجد المشهد الموصوف هنا نقطة انطلاقه في فقرة من «إنجيل لوقا» (٢، ٨ - ١٤) تنتهي بترديد العبارة الشعائرية: «المجد لله في العلى». والملاك الذي يتكلّم هنا يعلن عن نهاية «العهد القديم» الذي يرمز إليه بصورة العليقة المشتعلة التي من وسطها خاطب الله موسى.

على أوجهكم المستغرقة في تأملاتها. في هذا الثور الغامر  
 ستحدث أشياء كثيرة. إليكم أسرُّ أنا بذلك  
 لأنكم كتومون؛ كل شيء هنا يُخاطب  
 إيمانكم الحق. يخاطبه التَّسِيمُ ويخاطبه المطر،  
 وطيْرانُ العَصافيرِ والرياحُ. ما يكونه كلُّ منكم  
 لا أحدَ يسرقُه من سواه، ولا أحدَ منكم يَسْمَنُ  
 لينمو ثم ينقلب إلى نَفَاجَةٍ. إنكم لا تحتجزون الأشياء  
 في ملاجئ قلوبكم لتُعَذِّبوها.  
 وكما يجري فَرْحُ الربِّ خلالَ واحدٍ من الملائكة  
 فعلى النَحْوِ ذاته يتحرَّك  
 خلالكم الأرضي. وإذا ما اشتعلَ الشُّوكُ فجأةً  
 وخاطبكم فيه الله  
 وإذا ما طابَ للملائكةِ الكروبيين  
 أن يسيروا إلى جانبِ قطعانٍ ماشيتكم،  
 فهذا كلُّه لن يُدهشكم:  
 بل ستسقطون على أوجهكم  
 وتصلُّون وتسمِّون هذا: الأرض.

نعم، انتهى ذاك كله. هي ذي ساعةُ جَدِيدِ الأشياء  
 التي ستبيحُ للكون  
 أن يتَّسعَ في نضالاتٍ أشدَّ وأقسى.  
 فما تعني لنا عَليقةٌ مشتعلة؟ : إنَّ الله  
 ليُحسِّنَ بِالزَّعْدِ في رِجَمِ عذراء. وَمِنْ تقوى هذه العذراء  
 أنا الانعكاسُ الذي يقوِّدكم.

## ولادة المسيح<sup>(١)</sup>

لولا طهارتك كيف كان سيولد  
ذلك الذي يُنيرُ الآنَ الليلَ؟  
أنظري، إنَّ اللهَ، الغاضبَ من سائرِ الشعوبِ،  
يتلففُ وخلالكِ إلى العالمِ يأتي.

أكنتِ تتخيلينه أعظمَ منا هو؟

ما العظمة؟ مُوارباً اخترقَ هوَ سائرَ الأفيسة،  
واتَّبَعَ خطَ مصيره المستقيمِ،  
حتىَ النجومُ لا تقدِرُ أن تسيّرَ باستقامةٍ كهذه.  
أنظري، هؤلاءِ الملوكُ<sup>(٢)</sup> كبارٌ حقاً،

ومع ذلكَ فأمامَ ثمرةِ أحشائكِ يُجرجرون

---

(١) مصدر هذه القصيدة «إنجيل متى» (٢، ١ - ١٢). أنظر قصيدة «المجوس الثلاثة» في «كتاب الصُور». يشكّل المسيح هنا سُلماً للقيَمِ جديداً، نهبت أمامه هدايا المجوس الثلاثة، التي تشكّل علامات تقليدية على القراء والسُلطان.

(٢) حول «ملوكية» المجوس الثلاثة، أنظر حاشيتنا لقصيدة «المجوس الثلاثة» في «كتاب الصُور». وبخصوص معيّنهم إلى بيت لحم لرؤية الطفل الذي سيولد (يسوع)، أنظر «إنجيل متى» (٢، ١ - ١٢) (المرّجم).

كنوزاً يحسبونُها هيَ الأعظم -  
ربّما أدهشْتُكَ هذه الهدايا - :  
لكن انظري في ثنايا أقمطته  
كيف يتجاوزُ هوَ من الآن كلَّ شيء .

العنبرُ كُلُّه الذي يرسلونه في سفنٍ آتيةٍ من بعيد،  
الحلى الذهبيةُ وأفاويه الهواء  
التي تُهَيِّجُ الحواسَّ : هذا كُلُّه  
كان عمرُه قصيراً، وفي الختامِ انتابهم الندمُ ؛

أما هوَ (لسوفَ ترينَ) فإنه يَنشرُ الأفراح .

## الاستراحة في الهرب إلى مصر<sup>(١)</sup>

أولئك الذين كانوا يهربون لاهثين  
من مجزرة أطفال بيت لحم<sup>(٢)</sup> :  
أنظر كم جعلهم هيامهم  
يكبرون بخفاء!

ما إن هدأ روعهم، هم الذين كانوا  
ينظرون إلى الورااء فرعين،  
حتى صاروا  
على بغلتهم الشهباء يعرضون  
إلى الخطر مدناً بكاملها.

فما إن يقتربون، هم الصغار جداً،  
في البلد الشاسع - لا يكادون يكونون شيئاً -

---

(١) هنا معالجة لأحد أكثر موضوعات الكتاب المقدس حضوراً في الفن التشكيلي الغربي . وفي القصيدة تأكيد على الموازنة الرمزية القائمة بين هرب مريم بابنها إلى مصر («إنجيل متى» ، ٢ ، ١٣ - ١٥) وخروج موسى إلى الصحراء . فعلى شاكلة موسى ، يقوم المسيح بعد ذلك بتخطيم الأوثان .

(٢) أنظر «إنجيل متى» ، ٢ ، ١٦ : أمر هيرودس بعد ولادة المسيح بأوامر بقتل «كل طفل في بيت لحم وجميع أراضيتها من ابن سنتين فما دون ذلك» ظناً منه أن يسوع الطفل سيكون بينهم ، وفي الواقع كانت أمه وزوجها يوسف قد هربا به إلى مصر .

حتى تنكسر في الهياكل الواسعة  
أوثان كثر كأنما قد جِئَتْ،  
وتفقد الصواب.

أمن المعقول أن يكون مروضهم وحده  
قد أثار مثل هذا الغضب اليائس؟  
كانوا خائفين من أنفسهم  
ووحده الطفل كان يحتفظ برباطة جأشه التي لا تضاهى.

حفرهم ذلك على القيام  
باستراحة قصيرة. وأتذ (انظروا!)  
تعاطفت وإياهم الشجرة  
المتشرة فوقهم صامتة - وكما يفعل واحد من الخدم:

إنحنت أمامهم. تلك الشجرة  
نفسها التي إلى أبد الدهر  
تحمي جباه الفراعنة المتوقفين،  
أمامهم انحنت. وتملكها الإحساس  
بأن تيجاناً جديدة كانت توريق؛ وهم كانوا هناك كما في حلم.



## عرس قانا<sup>(١)</sup>

أتى لها ألا تنبأى بابنها ذاك  
الذي كان يُزَيَّنُ بِسَاطِطِهَا المحض؟ أفلَمْ يتأثّر  
بظهورِهِ اللَّيْلُ العَرِيْقُ نَفْسُهُ،  
رغمَ كُلِّ ما له من مَهَابَةٍ وعلو؟

ألم يتلقَّ مجدُهُ دفعةً مُدهِشةً  
من كونه تاهَ يوماً؟

أو لم يجلس أكبرُ العلماء  
يستمعونَ إليه مُعْجَبِينَ؟<sup>(٢)</sup>

أو ما كانتِ الدَّارُ نَفْسُهَا تَتَبَعُ تحتَ صَوْتِهِ؟

---

(١) تمخّضت رواية «إنجيل يوحنا» (٢، ١ - ١١) لهذا العرس عن أعمال تشكيليّة كثيرة. وتنبّأ القصيدة وجهة نظر مريم، التي تعدّ نفسها مسؤولة عن مأساة ابنها. هكذا تصبح معجزة تحويل الماء إلى خمر التي يقوم بها يسوع استجابة لطلب أمّه تمهيداً للعشاء السري الذي يسبق إيقافه وصلبه: كان ظلّ الموت القادم، موت يسوع، يرفرف على بهجة المدعوّين.

(٢) يلمّح هذا المقطع إلى «إنجيل لوقا» (٢، ٤٣ - ٥٠): «فلما انقضت أيام العيد ورجعا، بقي الصبي يسوع في أورشليم، من غير أن يعلم أبواه. وكانا يظنّان أنّه في القافلة، فسارا مسيرة يوم، ثم أخذوا يبحثان عنه عند الأقارب والمعارف. فلما لم يجداه رجعا إلى أورشليم يبحثان عنه. فوجداه بعد ثلاثة أيّام في الهيكل، جالساً بين المعلمين، يستمع إليهم ويسألهم، وكان جميع سامعيه معجبين أشدّ الإعجاب بذكائه وإجاباته».

صَحِيحٌ أَنَّ الْأُمَّ كَانَتْ قَدْ رَفَضَتْ مَرَارًا  
أَنْ تُطْلَقَ الْعِنَانُ لِفَرْجِهَا بِهِ ،  
وَأَنَّهَا كَانَتْ تَكْتَفِي بِإِفْتَاءِ آثَارِ خُطَاهِ مِنْدَهِشَةً ؛

لَكِنْ عِنْدَمَا ، فِي وَلِيمَةِ الْعُرْسِ تِلْكَ ،  
نَفَذَتْ الْخَمْرُ سَهْوًا  
رَمَقَتْهُ هِيَ بِنَظَرَةٍ وَالتَّمَسَتْ مِنْهُ أَنْ يَفْعَلَ شَيْئًا ،  
مُسْتَعْرِبَةً أَنْ يَرْفُضَ هُوَ ذَلِكَ .

ثُمَّ امْتَثَلَ إِلَيْهَا . فِيمَا بَعْدَ عَرَفَتْ  
أَنَّهَا أَجْبَرَتْهُ أَنْتِذِ عَلَى أَنْ يَتَهَجَّ ذَلِكَ الدَّرَبُ :  
مِنْذُ ذَلِكَ الْحَيْنِ أَصْبَحَ صَانِعَ مُعْجَزَاتٍ حَقِيقِيًّا  
مُحْكُومًا عَلَيْهِ مِنْ قَبْلِ بِالتَّضْحِيَةِ

بِمَا لَا مَعْدَلَ عَنْهُ . أَجَلٌ ، كَانَ ذَاكَ مَكْتُوبًا .  
لَكِنْ أَكَاَنَ يَا تَرَى مُتَأَهِّبًا لِيَحْدُثَ ؟  
فِي عَمَى كِبَرِيَّاتِهَا تِلْكَ  
عَجَلَتْ هِيَ مَجْرَى الْأَشْيَاءِ .

وَعَلَى الْمَائِدَةِ الْمَلَأَى خُضَارًا وَفَاكِهَةً ،  
كَانَتْ هِيَ تُسَهِّمُ فِي الْفَرْحِ الشَّامِلِ  
وَلَا تَرَى أَنَّ الْمَاءَ الْمَنْهُمَرِ مِنْ مُوقِئِهَا  
هُوَ وَالْخَمْرُ كَانَا قَدْ نَحُولَا دَمًا .

## قبل الآلام<sup>(١)</sup>

ما دُمتَ تريدُ ذلكَ فما كانَ عليكِ  
أنَ تنبِئَ من بطنِ امرأةٍ:  
للعنورِ على مُخلَصينَ ينبغي الحفرُ في الصخرِ  
حيثُ من الصلابةِ تُولدُ الصلابةُ .

أو لا تمنعكَ الرأفةُ من أن تُدمرَ على هذه الشاكلةِ  
واديكَ العزيزَ هذا؟ انظُرْ إلى ضعفي:  
لا أملكُ سوى أنهارٍ من الدَّمعِ والحليبِ  
وأنتَ كنتَ خارجاً عن المألوفِ دوماً .

بُشرتُ بكَ وَسَطَ فرحٍ غامِرٍ .  
لَمْ لَمْ تخرُجْ مِنِّي بفظاظةٍ؟  
إنْ تكنْ وحدَها الثَمورُ قادرةٌ على تمزيقِكَ،  
فلَمْ علِّموني في دارِ النسوةِ

---

(١) لا مصدر إنجيلي لهذه المناحة . القصيدة مبنية على أساس قلب للمنظومات غير متوقع . كانت مريم ترى في ابنها ملكاً ليهود . ولكنه يصنع منه ضرباً من نصف إله ، ويجمعه بأبطال الملاحم والأساطير القديمة (أخيل ، هرقل ، إلخ .) ، الذين يحاول تدخّل إنساني وإلهي أن يتشلهم من مصيرهم الفتاك .

أن أنسجَ لك ثوباً خالصاً شديدَ النعومة،  
لا يَجرحُكَ فيه  
أثرُ خياطةٍ؟ كذلكَ كانت حياتي بكاملِها،  
وهوَ ذا أنتَ تُعاكسُ الطبيعةَ على حينِ غرة.

## المنتحبة<sup>(١)</sup>

الآن وقد امتلأت بتعاسة لا تُوصف،  
ها أنذا يابسةً بكائلي  
كباطنِ الحجارة.  
لا أعرفُ، أنا الصُّلبُ، سوى شيءٍ واحد:  
لقد كبرتُ أنتِ.  
... كبرتُ حتى لقد جعلتُ  
بمفرطِ الألمِ  
نياطَ قلبي تنقطعَ.  
الآن أنتِ ممددةٌ على رُكبتَي،  
والآن ما عدتُ لأقدرُ  
أن ألدك.

---

(١) ثمة ما لا يحصى من التماثيل الكبيرة والصغيرة التي تصوّر مريم العذراء وهي تحمل على ركبتيها ابنها يسوع بعد الصلب، ويدعى الواحد منها «تماثيل المنتحبة» (Pietà). هذا مع أن الأناجيل لا تذكر سوى نساء كن يراقبن مشهد الصلب من على مبعدة، وهذه «إنجيل يوحنا» (١٩، ٢٥ - ٢٧) يذكر حضور مريم العذراء أسفل الصليب، إلى جانب مريم امرأة قلوبا ومريم المجدلية. وقد لاحظنا في قصيدة تحمل العنوان نفسه، أي «المنتحبة»، في القسم الأول من «قصائد جديدة»، كيف يجعل ريلكه جثمان يسوع يُطرح بين يدي مريم المجدلية التي تنطق أمامه في تلك اللحظات بخطابٍ عشق.

## مريم تستعيد الشكينة قرب القائم من بين الأموات<sup>(١)</sup>

أَو لَمْ يَكْ مَا أَحْتَا بِهِ أَنْتِ  
حَلَاوَةً تَتَجَاوَزُ الْأَسْرَارَ كُلَّهَا، وَمَعَ ذَلِكَ  
فَهِيَ أَرْضِيَّةٌ تَمَامًا؟ :

عندما سَارَ إِلَيْهَا وَهُوَ مَا يَزَالُ  
شَاحِبًا نَوْعًا مَا مِنَ الْقَبْرِ وَخَفِيفًا،  
مُنْبَعَثًا بِكَامِلِ كِيَانِهِ .

صَوَّبَهَا هِيَ قَبْلَ سَوَاهَا . كَمْ كَانَا أَنْتِ سَائِرِينَ  
إِلَى الشِّفَاءِ عَبْرَ طَرِيقٍ لَا تُوصَفُ !  
نَعَمْ، كَانَ الْأَمْرُ كَذَلِكَ، كَانَا يَشْفِيَانِ .

مَا مِنْ حَاجَةٍ إِلَى تَلَامِسٍ طَوِيلٍ .  
طِيلَةٌ هَنِيعَةٌ بَلْ لَرَبَّمَا أَقَلَّ  
أَمْسَكَ بِذِرَاعِ تِلْكَ الْمَرَأَةِ

---

(١) لا مرجع في الأناجيل لهذا المشهد . «إنجيل يوحنا» (٢٠، ١١-١٨) يذكر تراثي يسوع عند قبره لمريم المجدلّة لا لمريم أمّه . هذه القصيدة هي الوحيدة التي صرّح وملكه بأنّها «تُدخل نبوة جديدة» على تناولات معاصريه (رسالته إلى الكونتيسة سيتزو Sizzo في ٦ كانون الثاني/يناير ١٩٢٢)، وهو يعالج فيها الموضوع الأكثر حرجاً في الاعتقاد المسيحيّ في نظره، ألا وهو موضوع الانبعاث أو القيام من بين الأموات . ويذكر وصفه للقاء مريم ويسوع بالملات اليونانية التي يذكرها هو في المرتبة الثانية من «مراثي دوينو» . وتبدو خاتمة القصيدة وهي تحفّز على إعمال قراءة حلولة للانبعاث والموت .

بيده التي كانت آنئذٍ تشهدُ دخولَها في الأبدية .  
هكذا ابتكرا ،  
صامتين كالأشجارِ في الربيع ،  
في تناغمٍ لا انتهاء له ،  
موسمَ تلامسهما الأقرب  
ذاك .

## في موت مريم<sup>(١)</sup>

(ثلاث قصائد)

- ١ -

ذلك الملاك الفخم، نفسه الذي كان بالأمس

قد حمل لها بشارَةَ الولادة القادمة ليسوع،

كان هناك ينتظرُ أن تنبئه له،

وتكلّم: «آنَ الأوانِ لأنّ تظهرِي إلى الملائكة».

وكما في المرّة الماضية اعترّاها خوفٌ، ومن جديد

كشفت عن كونها خادمةً راضيةً أعمق الرضى.

بيد أنه كان يشعُ وفي دنوّه غير المتناهي،

---

(١) ليس هناك حول موت مريم وانتقالها إلى السماء سوى نصوص منحولة. في أولى هذه القصائد الثلاث يصف ريلكه وفاة مريم باعتبارها بشارَة معكوسة. القصيدة الثانية مستوحاة بصورة مؤكّدة من نهاية «فاوست - الصيغة الثانية» لغوته. لقد جاء الاعتباران الأكثر تعرّضاً للنقاش في المذهب الكاثوليكي (الحبل بلا دنس، الذي بُنيت الكنيسة الكاثوليكية في ١٨٥٤، وانتقال العذراء إلى السماء، المثبت في ١٩٥٠)، جاء إليها في عهد متأخر صفة «رسمية» لاعتقادات شعبية قديمة. كان ريلكه يعتنق الفلسفة «اللا أدوية» ولطالما ابتعد عن جذوره الكاثوليكية. وكان يحدّ عبادة مريم تعبيراً عن ضرورة نفسية لحضارة عقلانية وبطيريكية، ويرى في انتقال العذراء وصول ألوهة أثوية إلى السماء. وما يُدهشه هنا هو أن غياب «ملكة السماء» هذه بقي يتواصل الإحساس به طيلة ٢٤ عاماً هي الأعوام الفاصلة بين صعود المسيح وانتقال أمّه إلى السماء (البيان ٣٥-٣٦). وأخيراً، يدلّ انتقال العذراء إلى السماء في نظر ريلكه على ضرب من الرجوع إلى المطيريكية البدائية (المطيريكية: سيادة الأم، بعكس البطيريكية التي هي سيادة الأب).



بَدَا كَمَنْ يَتَلَاشَى فِي وَجْهِ الْمَرْأَةِ -  
 وَالرَّسُلُ الْمُتَنَاثِرُونَ فِي الْبَعِيدِ  
 أَوْعَزَ هُوَ لَهُمْ بِأَنْ يَجْتَمِعُوا  
 فِي الْمَنْزِلِ الَّذِي يَعْتَلِي الزَّابِيَةَ،  
 مَنْزِلَ الْعِشَاءِ السَّرِيِّ<sup>(١)</sup>. فَجَاؤُوا مُحْمِلِينَ  
 بَعْبٍ أَثْقَلَ مِنْ ذِي قَبْلُ وَدَخَلُوا يَعْرِوهُمْ قَلَقٌ وَاضِحٌ:  
 كَانَتْ هِيَ مُضْجِجَةً  
 عَلَى طُولِ فَرَاشِهَا الضِّيْقِ ذَاكَ،  
 غَائِصَةً بِصُورَةٍ غَامِضَةٍ فِي ذَهَابِ الْحَوَاسِ وَفِي اخْتِيَارِهَا مِنْ لَدُنِ اللَّهِ،  
 غَيْرَ مَمْسُوسَةٍ وَمِثْلَ امْرَأَةٍ لَمْ تُسْتَخْدَمَ،  
 تُصْغِي بِكَامِلِ انْتِبَاهِهَا لِفَنَاءِ الْمَلَائِكَةِ.  
 وَإِذْ رَأَتْهُمْ مُتَنْظِرِينَ يَحْمِلُونَ الشَّمْعَ،  
 انْتَرَعَتْ نَفْسَهَا مِنْ هَيْمَةِ الْأَصْوَاتِ،  
 وَبِكَامِلِ السَّرُورِ أَهْدَتْهُمْ  
 الثُّوبِينَ اللَّذِينَ كَانَتْ تَمْلِكُ،  
 ثُمَّ رَفَعَتْ مَحْيَاهَا إِلَى هَذَا وَإِلَى ذَاكَ...  
 (يَا لِّلْيَنُوعِ الْجَارِي مِنْ دُمُوعِهَا الَّتِي تَبُو عَنْ الْوَصْفِ!)

وَلَكِنَّهَا اسْتَقَرَّتْ فِي ضَعْفِهَا الْمُتَزَايِدِ  
 وَابْتَهَلَتْ إِلَى سَمَوَاتِ أُورُشَلِيمَ

---

(١) المنزل الذي قام فيه العشاء السري، عشاء يسوع الأخير، يقع حسب الروايات المتواترة في أعالي أورشليم.

التي كانت من القربِ بحيثُ لم يكن على روحها  
وهي تفيضُ سوى أن تتحركَ قليلاً:  
من قبلُ كان يرفعُها  
ذلك الذي كان يعرفُ عنها كلَّ شيءٍ،  
وفتحَ لها جوهره الإلهي.

- ٢ -

هل لاحظَ أحدُ أنها عندما وصلت  
كانتِ السماءُ الماهولةُ تشكو نقصاً؟  
كان القائمُ من بينِ الأمواتِ قد اتخذَ فيها مكانه،  
لكن إلى جانبه، طيلةَ أربعةٍ وعشرينَ عاماً،  
كان كرسيُّها فارغاً. كانوا<sup>(١)</sup> قد بدأوا  
يعتادونَ على هذه الثغرةِ الخالصةِ  
كجرحٍ ملتئمٍ، لأنَّ الابنَ  
كان يُعنى بنورها المُشع.

ولذا فعندما بلغتِ السموات،  
لم تذهبِ صوتهَ رغمَ كلِّ رغبتهَا؛  
لم يكن لها من مكانٍ، كانَ هو وحده يُشعّيع  
بألقِ أوجعها.

---

(١) يقصد سكان السماء، واكتفى بضمير الجمع لأن السياق يسمح بالفهم.

بإهابها الشَّدِيدِ التَّأثيرِ التَّحَفُّثِ  
 بِالْمُطَوِّبِينَ الْحَدِيثِي الْوَصُولِ،  
 وَبَيْنَا تَأْخُذُ مَكَانَهَا مِتْكَتَمَةً وَسَاطِعَةً  
 بَيْنَ سَوَاهَا مِنَ السَّاطِعِينَ،  
 إِنْبَثَقَ مِنْ كِيَانِهَا دَفْقٌ مِنَ الضِّيَاءِ  
 جَعَلَ مَلَكَأَ بَهْرَتَهُ أَشْعَثُهَا  
 يَهْتَفُ: «يَا تَرَى مِنْ تَكُونُ هَذِهِ؟»  
 وَسَادَ الْإِنْدهَاشُ. ثُمَّ رَأَى الْجَمِيعَ  
 اللَّهُ الْأَبَ يُمَسِّكُ فِي الْعُلَى بِسَيِّدِنَا،  
 بِحَيْثُ بَدَا ذَلِكَ الْمَكَانُ الشَّاعِرُ،  
 الْمَغْمُورُ بِهَالَةٍ شَفِيفَةٍ مِنْ نُورٍ وَظِلَامٍ،  
 كَحَصَّةٍ مِنَ الْأَلَمِ، أَثَرٍ لِلْوَحْشَةِ،  
 شَيْءٍ كَانَ مَا يَزَالُ عَلَيْهِ أَنْ يَحْتَمِلَهُ،  
 بَقِيَّةٍ مِنْ زَمَنِهَا الْأَرْضِيِّ، عَضْوٍ مَجْدُوعٍ مَتِيئٍ..  
 كَانُوا يَرَاقِبُونَهَا: نَظَرْتُهَا مَلُؤَهَا الْخَوْفُ،  
 وَهِيَ مُحْنِيَّةٌ بَعْمَقٍ، كَأَنَّمَا فِي نَفْسِهَا تَقُولُ:  
 «أَنَا أَطْوَلُ آلَامِهِ!»، ثُمَّ انْهَارَتْ بِغَتَةٍ.  
 بِيَدِ أَنَّ الْمَلَائِكَةَ احْتَضَنُوهَا وَسَدَّوْهَا  
 وَشَرَعُوا فِي الْغِبْطَةِ يَغْنُونُ،  
 حَامِلِينَهَا حَتَّى الدَّرَجَةِ الْأَخِيرَةِ.

قبل أن يصلَ توما الرسول<sup>(١)</sup>،  
الذي جاءَ بعدَ فواتِ الأوانِ، أقبلَ الملاكُ المُسرِعُ،  
الذي كانَ متأهباً منذَ زمنٍ طويلٍ،  
والى جانبِ القبرِ جَمَلَ يُطَلِّقُ إيماراتِهِ:

«أزخ هذه الحجارة إن كنت تريد  
أن تعرف أين هي هذه التي توجِّعُ أشجاناً قليلِك:  
أنظُرْ: كانت مطروحةً هنا للحظة  
ككيسٍ مملوءٍ بأوراقٍ خزامى،

«لكي تحفظَ الأرضُ في ثناياها  
ذكرى عِطْرها كما تحفظُ نسيجاً رُخصاً.  
أو ما تُحسِّنُ بأنَّ عِبَقَهَا  
يَقْهَرُ كُلَّ تَمَحُّلٍ وكلَّ موت؟

«أنظُرْ هذا الكفنَ: في أيِّ حقلٍ ينبغي أن ننشره  
ليظلَّ باهراً ولا ينكمش؟  
إنَّ الثورَ المنبعثَ من هذا الجدَثِ الطَّاهرِ

---

(١) الشكوك التي تساور توما هنا أمام قبر مريم تستعيد شكوكه أمام قبر المسيح؛ أنظر بهذا الخصوص  
«إنجيل يوحنا» (٢٠، ٢٤ - ٢٩).

قد حفظَ بياضَه بأفضلَ ممَّا تفعلُ الشمسُ .

«أَوْ لَا تُدْهِشُكَ الرَّقَّةُ الَّتِي بِهَا غَادَرْتُهُ؟

يُخِيلُ لِلْمَرْءِ أَنَّهَا مَا بَرَحَتْ فِيهِ :

فَلَا شَيْءَ غَادَرَ مَكَانَهُ . يَبْدُو أَنَّ السَّمَوَاتِ اهْتَزَّتْ .

فَلْتَجِبْ يَا هَذَا عَلَى رَكْبَتَيْكَ وَافْعَلْ مِثْلِي وَأَطْلِقِ التَّشِيدَ .»<sup>(١)</sup>

---

(١) يلحق بعض نشرات آثار ريلكه الشعرية بهذه القصائد قصيدة قصيرة عنوانها «انتقال العذراء» لم ينشرها ريلكه في الواقع وهي تأخذ مكانها بين قصائده من وراء القبر (المنترجم).



## خمسة أناشيد<sup>(١)</sup>

---

(١) كتب ريلكه هذه الأناشيد الخمسة *Fünf Gesänge* في ميونيخ أثناء تجنيده، في بداية آب/ أغسطس ١٩١٤، ونشرت في ١٩١٥. وعندما يبدو متحمساً للحرب دفاعاً عن بلاده النما وحليفها ألمانيا، يعرب بقدر ما نمضي في قراءة القصيدة عن قلقه العميق أمام ظاهرة الحرب وانبعث إله الحرب القديم. وتوضح الحواشي التالية وتصدير الذبوان بما فيه الكفاية الطيبة المفارقة لهذا النص، وهو الوحيد الذي كتبه الشاعر عن الحرب (المترجم).





للمرّة الأولى أراك تنهض

يا إله الحرب<sup>(١)</sup> العجيبَ الشهيرَ البعيدَ. إنني أرى  
كم كانَ الفعلُ المرعبُ، الفعلُ المُباغتُ في نشأته،  
مبذوراً بغزارةٍ وسطَ الإيناعِ الهادئِ.

أمسَ كانَ ما يزال صغيراً وبحاجةٍ لأنْ يُغَدَى وهو الآنَ  
واقفٌ وطويلُ القامةِ كالإنسانِ، وغداً سيكون  
صاراً أكبرَ من الإنسانِ. ذلكَ أنْ الإلهَ المتأججَ  
يتزَعُ التَّموُّ دفعةً واحدةً

من الشعبِ المتجدِّرِ، ويبدأ الحصادَ.

صوبَ عاصفةِ الرجالِ يشرئبُ الحقلُ إنسانياً. والصيفُ  
يبقى منزوياً بين ألعابِ الرّيفِ السّاحِرِ، مُتجاوِزاً،  
والصغارُ أيضاً يقولونَ، لاعبينَ، والشيوخُ

تصحبُهُم ذكرياتهمُ، وكذلك السّوءُ الوائقاتُ؛ أريجُ أشجارِ الرّيزفونِ العبيقةِ

(١) يمكن البحث عن أصل تعبير «إله الحرب» هذا في بعض أشعار هولدرلين Hölderlin أو لدى الزميل  
الأول من الشعراء الانطباعيين الألمان، خصوصاً لدى غيورغ هايم Georg Heym، الذي كان يملكه  
بعضه إعجاباً جماً.

بفعمْ مشهدِ الوداعِ الشاملِ ؛ هذه الزائحة

المُشْبَعَةُ إِذْ نَتَنَفَّسُهَا

تظلُّ لسنواتٍ طويلةً مكتنزةً بِمعنى .

والخطيباتُ يُصْبِحْنَ مختاراتٍ أكثرَ : كما لو لم يكن خطيبٌ واحد

قد اختارَ كلاًّ منهنَّ ، بل الشعبُ كلُّه

مندورٌ للانجذابِ إليها . نظراتُ الاستحسانِ المتمهلة

التي يُلْقِيها الصَّبِيانُ تكتنفُ الفتى الذي يغادرُ ، والذي مِن هذه الساعة

يَلِجُ المستقبلَ بأكثرِ اجتراءٍ ؛ هو الذي كَانَ قد سَمِعَ منذ وهلة

مائة صوتٍ ، جاهلاً أَيِّ صوتٍ هو المُجِيقُ<sup>(١)</sup> ،

كم يتنفسُ اليومَ الصَّعداءُ بفضلِ هذا النداءِ الموحِّدِ : فحقاً أَيُّ شيءٍ

لن يكونَ يا ترى باطلاً أمامَ المَساسِ الفرحِ ، أمامَ المَساسِ المؤكِّدِ؟

أخيراً هو ذا إلهُ ! ما دمنا صرنا أغلبَ الأَحايينِ نَعجزُ

عن الإمساكِ بِإِلَهِ السَّلَمِ فَإِنَّ إلهَ الحروبِ

هوَ من يُمَسِكُ بنا على حِينِ غَرَّةٍ ،

وهوَ مَنْ يَنْفُثُ النَّارَ ؛ بَيْنَا يصرخُ فوقَ القلبِ الممتلئِ بالوطنِ

ذلكَ الذي يسكنهُ إلهُ الحروبِ هذا ، مُتَدَدًا ، في ظلِّ سَمائِهِ المتأجَّجةِ .

---

(١) إشارة إلى المواقف الشديدة التباين التي عبرت عنها الأحزاب السياسية الألمانية والمساوية من فكرة الدخول في الحرب ، وإلى تناحراتها التي وضع لها الإمبراطور الألماني فيلهلم الثاني حذاً عندما قُور خوض الحرب دفاعاً عن النمسا وأطلق عبارته الشهيرة : «لم أعد أعرف الأحزاب السياسية ، أنا لا أعرف إلا مواطنين ألمان» . وباستثناء المجرين وباقي الأقليات غير الجرمانية ، كان النمساويون قبل استقلال بلادهم في جمهورية نمساوية في أعقاب الحرب يعدّون أنفسهم من الألمان .

السلام عليّ، فلاز أولئك الذين تقمصهم ذلك الإله. منذ عهود بعيدة  
 لم يعد الاستعراض يبدو لنا حقيقياً<sup>(١)</sup>  
 والصورة المتكررة ما عادت تبعث لنا بكلام مبهر.  
 يا أحبائي، اليوم يتكلم الزمن كعراف:  
 عراف أعمى منذ أقدم فكر<sup>(٢)</sup>.  
 إسمعوا. ما سمعتم هذا من قبل. أنتم اليوم أشجار  
 يملأها الهواء المهيّب بأنفاس ما فتئت تزداد فصاحة؛  
 على سهل الأعوام المنبسط يذفق هو،  
 من مشاعر الآباء يأتي، من المآثر الكبار، من الجبل البطولي العالي  
 الذي سيسطع عما قريب أفق وأقرب  
 في الثلج الجديد ثلج مجدكم الثشوان.  
 كم يتحوّل المنظر الحيوي الآن: غابة فتية عطرة  
 تمضي إلى هناك مسافرة في صحبة أرومات أقدم<sup>(٣)</sup>  
 وأحدث الغصون تنحني في اتجاه من يغادرون في فصائل.

(١) تعاود فكرة انعدام الأصالة في الأزمنة الحديثة هذه الظهور في المروية العاشرة والأخيرة من «مراثي  
 دوينو» وقد اكتسبت عمقاً إنسانياً مجرداً من كل خلفية سياسية.

(٢) سوف يقرّ ريلكه لاحقاً بالخطأ الذي ارتكبه بزج العرافين القدامى في هذه الصورة القذحة، إذ يوحى  
 في بيته هذا بأن الحبة صارت تتكلم كيفما اتفق على شاكلة قدامى العرافين. والحال، لطالما عمل  
 «العرافون العميان» القدامى، بدءاً بـ «بيرسياس»، وشأنهم شأن الأنبياء، بالتضاد مع المؤسسات والأفكار  
 السائدة في أزمنتهم.

(٣) فكرة الغابة السائرة تذكر بـ «ماكيبث» شكسبير، ولكنها تبدو هنا وهي تشكل عنصراً من المعادلة الرمزية  
 بين كل من الغابة والجيش، مطبقة على الألمان. يناقش الكاتب النمساوي إلياس كانيتي Elias  
 Canetti هذه الفكرة في كتابه الهام «الجماهير والقوة» *Masse und Macht*.

من قبل، ذات مرة، عندما وَلدتُنْ أبناءَكُنْ  
عرفتُنْ الانفصالَ يا أُمّهات، -

فلتسعدُنْ من جديدٍ أيضاً لأنكُنْ أنتُنْ الواهبات.

فلتهنّنْ دونَ انتهاءٍ، ولأيّامِ الإنباتِ هذه

كُنْ طبيعةً ثريّةً. باركُنْ الأولادَ يغادرون.

وأنتُنْ يا فتيات، فكّرُنْ بأنّهم يعشقونكُنْ: بأنّ قلوباً كهذه

تحمّلَكُنْ في مشاعرها، وبأنّ مثلَ هذا الجيشِ العَرمِ

المتنكّرِ في كائناتٍ رقيقةٍ كان يمشي في صحبتكُنْ يا فتياتِ زاهرات.

كانَ الحذرُ يُلجِمَكُنْ، والآنَ تقدِرُنْ أن تعشقَ بلا انتهاء،

وأن تكُنْ عاشقاتٍ بروعةٍ كفتياتِ الأزمنةِ القديمة:

لكي تقفَ الفتاةُ الأملُةُ كما في حديقةِ الأملِ بالأمس؛

ولكي نبكي الفتاةَ الباكيةَ كما في كوكبةِ الأنجمِ التي تحملُ في كبدِ السماءِ

إسمَ «الباكية»<sup>(١)</sup>.....

.....

- ٣ -

ما الذي أغثيهِ يا ترى منذُ ثلاثةِ أيّام؟ أهو الزعْبُ حقاً،

أحقاً هو ذلكَ الإلهُ الذي كنْتُ من بعيدٍ أعجَبُ به والذي كنْتُ أحسبُ

أنّه واحدٌ من آلهةِ الأمسِ الذين لم تبقَ منهم إلا الذكرى؟

---

(١) أنظر ميثلوجيا الكواكب في المراثية العاشرة من «مراثي دوينو». السطران المنقطان هما كذلك في النص الأصلي.

كَانَ مَثَلُ جَبَلٍ بَرَكَانِيٍّ فِي أَفْقٍ بَعِيدٍ،  
يَتَلَقَّعُ بِالنَّيْرَانِ تَارَةً، وَبِالدَّخَانِ تَارَةً أُخْرَى، كَثِيباً وَالهَيْئاً.  
وَحَدَهُ مَكَانٌ قَرِيبٌ مِنْهُ وَمَلْتَصِقٌ بِهِ  
رَبِّمَا كَانَ يَرْتَجِفُ. فِيمَا كُنَّا نَحْنُ نَرْفَعُ قِيَارَةَ الْخِلَاصِ  
صَوْبَ آلِهَةٍ أُخْرَى: آيَةُ آلِهَةٍ قَادِمَةٍ<sup>(١)</sup>؟  
أَتَنْذِرُ انْتِصَابَ هُوَ<sup>(٢)</sup>: وَاقِفاً هُنَا أَعْلَى  
مِنْ حِصُونِ شَاهِقَةٍ، وَأَعْلَى  
مِنْ الْهَوَاءِ الَّذِي نَتَنَفَّسُ فِي يَوْمِنَا الْإِعْتِيَادِيِّ.  
إِنَّهُ يُشْرِفُ عَلَيْنَا. يَتَجَاوِزُنَا. أَمَّا نَحْنُ فَتَنَاجُجُ سَوِيَّةً وَنُصْهِرُ  
فِي مَخْلُوقٍ جَدِيدٍ يَنْفُخُ هُوَ فِيهِ الْحَيَاةَ بِصُورَةٍ قَاتِلَةٍ.  
وَهَكَذَا فَأَنَا أَيْضاً لَمْ أَهْذُ قَائِماً: فَقَلْبِي يَنْبُضُ  
بِنَبْضَةِ الْقَلْبِ الْمَشْتَرَكِ، وَفَمِي  
يَفْتَحُهُ الْفَمُ الْمَشْتَرَكُ، بِصُورَةٍ عَنِيفَةٍ.

مَعَ ذَلِكَ<sup>(٣)</sup>، فَكَأَبَواقِ السُّفْنِ يَصْرُخُ الْكَائِنُ الْمَتَسَائِلُ فِي لَيْلٍ،  
يَصْرُخُ فِي فِي الدَّرْبِ وَيَبْحَثُ عَنِ الدَّرْبِ.  
فَهَلْ يَرَاهُ الْإِلَهَ فِي الْعُلَى مِنْ وَرَاءِ كَتِفِهِ الشَّامِخَةِ، وَهَلْ يَأْتِي بِشَتَلِ  
مَنَارَةٍ تَأْتِلِقُ إِلَى بَعِيدِ آتِيَةٍ مِنْ مُسْتَقْبَلٍ هُوَ الْآنَ فِي الْمَعْتَرَكِ،

(١) هذا التعبير مأثّل بالمفرد: «الإله القادم der Kommende Gott»، في قصيدة «الخبز والخمر» «Brot und Wein» لهولدرلين، وهو يشير في سياق قصيدة هذا الأخير إلى ديونيسوس، إله الفرح النشواني عند الإغريق القدماء.

(٢) صورة تحيل إلى قصيدة غيورغ هايم Georg Heym عن إله الحرب: «ذلك الذي كان نائماً نهض...».

(٣) هذا التعبير يَدُشِّنْ مِنْطَفِ الْقَصِيدَةِ وَبَدَأَ أَرْثِيَابَ رِيلْكَ مِنْ الْحَرْبِ. وَهُوَ يَأْتِي فِي مُتَصَفِّ الْقَصَائِدِ الْخَمْسِ تَمَاماً.

ولطالماً بحثَ عَنَّا؟ أهُوَ مَن يَعْرِفُونَ؟ أترَاهُ يَقْدِرُ  
 أَن يَكُونَ أَحَدَ مَن يَعْرِفُونَ، هَذَا الْإِلَهُ الَّذِي يَجْرُفُ الْكُلَّ،  
 وَالَّذِي يُدَمِّرُ، أَيُّ نَعَمْ!، يُدَمِّرُ كُلَّ مَعْرِفَةٍ: مَا نَعْرِفُ مِنْذُ زَمَنِ بَعِيدٍ،  
 عَلَّمَنَا الْمَشْتَرَكُ الَّذِي رَاكَمْنَاهُ بِحُبٍّ، عَلَّمَنَا الْإِلَافَ الْمَتَكْتَمَ. لَمْ تَعُدِ الْبُيُوتُ  
 حَوْلَ هَيْكَلِهِ الْيَوْمَ أَكْثَرَ مِنْ أَطْلَالٍ. بِحَرَكَةٍ وَاحِدَةٍ  
 مَبَاغِتَةٍ وَسَاخِرَةٍ لَمَسَهُ هُوَ فِيمَا يَنْتَصِبُ<sup>(١)</sup> وَهِيَ هِيَ يَشْهَقُ فِي اتِّجَاهِ السَّمَوَاتِ.

سَمَوَاتِ الضَّيْفِ أَيْضاً. . . سَمَوَاتِ صَيْفِيَّةٍ. سَمَوَاتِ  
 الضَّيْفِ الْوَهَّاجَةِ فَوْقَنَا وَفَوْقَ الْأَشْجَارِ.  
 مَن يُحْسِنُ الْآنَ وَمَن يَعْتَرِفُ بِرَقَابَتِهَا غَيْرِ الْمَتْنَاهِيَةِ  
 فَوْقَ الْمَرْوِجِ؟ مَن لَا يُحَدِّقُ بِهَا طَوِيلًا  
 بِنَظَرَتِهِ الْمَرْتَعِيَّةِ بِالْمَجْهُولِ؟

صَرْنَا آخِرِينَ، آخِرِينَ حَوَّلُوا وَاحِدًا: وَفِي كُلِّ مَنَّا،  
 فِي الصَّدْرِ الَّذِي لَمْ يَعُدْ صَدْرَهُ، انْبَثَقَ قَلْبٌ - نِيْزِكٌ.  
 قَلْبٌ مِنَ الْحَدِيدِ لَا هَبَّ وَمَصْنُوعٌ مِنْ أَكْوَانٍ مِنَ الْحَدِيدِ<sup>(٢)</sup>.

(١) هذه الإيماءة تذكّر من جديد بفيورغ هايم، وتحيل بصورة أعمّ إلى النزعة الكارثية في الشعر الانطباعي الألماني. إنَّ أجواء «عُسر في الحضارة» لفرويد Freud تراكب بقوة عودة الوعي الفردي.

(٢) بصورة تهدف إلى إدانة الحرب بوضوح، تحيل استعارة الحديد هذه إلى الخطاب السياسي في تلك الفترة، الذي كان يفتدي من استعادة عناصر بلاغة فروسيّة بائدة (السيّف والدّرْع وقلنسوة المحارب، إلخ.). وقد قام الكاتب الساخر كارل كراوس Karl Kraus بتفكيك هذه البلاغة التي كان قد تجاوزها الواقع التكنولوجي للمبدان بخوذة الحديدية ومدزعاته ومدافعه الحديثة. وكانت الحيلة الرُسيّة الدّاعية إلى مساندة الجيش المحارب تدعو المواطنين إلى التبرّع بحلّيتهم الذهبية لتُصنّع بأثمانها خوذة حديدية («التبرّع بالذهب من أجل الحديد»).

قلْبنا الأقدم، يا أصدقائي، مَنْ ذا الذي يُفَكِّرُ بآتيه؟  
القلبُ الأليفُ والحميمُ الذي كان أمسٍ أيضاً يُحْمِسُنَا،  
ذلك الذي لا يُعَوِّضُ والذي مضى إلى غير رجعة؟ لا أحد  
سيُحسُّ بنبضه، لا أحد من أولئك الذين  
سيَقوْنُ في أعقابِ التحوّلِ الكبير<sup>(١)</sup>.

ذلك أن قلباً أقدم، قلباً آتياً من الأزمنة الأقدم  
غير المعيشة إلى نهايتها أزاخ القلبِ القريب،  
قلْبنا الذي صارَ يبطئ قلباً آخر،  
القلبُ الذي احتزنناه. والآن يا أصدقائي فلنُجهِّزوا  
على القلبِ المتحوّلِ فجأةً، القلبِ المغمورِ عُنفاً، فلتُحرِّقوه،  
مُحتفلين: ذلك أنه كان دائماً مجيداً  
الأ نكوْنُ منغمسينَ في حذرِ الهمومِ الفردية بل في فكرٍ واحدٍ وجسور،  
في الخطرِ المتكبدِ بروعةٍ، وسَطَ جماعةٍ مقدّسة.  
تَسْغُلُ الحياةُ العلوّ ذاته في حقلِ المعركة لدى رجالٍ غفيرين وفي قلبِ كلِّ منهم

(١) إن مفهوم التحوّل Verwandlung (وكذلك: Wandlung) هذا، الذي يعرب ريلكه هنا عن ارتعابه من نتائجه الكارثية، هو أحد المفاهيم المحورية في تلك الفترة. يتعلّق الأمر هنا بالتخلّي عن الموروث الثقافي والأخلاقي للإنسانية والزجوع إلى حَقِّ أقدم لاستعادة بربرية سلفية. في «سوينات إلى أورفيوس»، سيعيد ريلكه لمفهوم «التحوّل»، خصوصاً التحوّل عبر الفن والغناء الشمري، معناه الحقيقي. (ملاحظة من المترجم: بدفاعة عن الماضي الثقافي باعتباره تراكماً للقيم والإبداعات، يشجب ريلكه حين دعاء الحرب إلى ماضٍ أقدم، ماضٍ ما قبل ثقافي.)

يتقدّم موتٌ صَيرَ أميراً صوبَ أكثرِ الأماكنِ احتداماً .  
 لكنّ في الاحتفالِ احتفلوا يا أصدقائي بالمعاناةِ أيضاً ،  
 بلا أُلَمٍ كاذبٍ احتفلوا بمعاناةِ أُنّا لم نُصبحْ بعد  
 الرّجالُ القادمينَ بل أقربَ أقرباءِ كلّ ما انقضى وولّى :  
 مجدّوا هذا وجاهروا بالأسف .  
 لا تكنِ المناحةُ ممقوتةً عندكم . بالمناحةِ انطقوا . لا يصيرُ حقيقياً  
 ذاتَ يومٍ إلّا المصيرُ غيرَ المعروف ،  
 والذي لا أحدَ ليفهمه  
 إذا ما بكّتموه بإفراطٍ ، ومع ذلكَ فهذا الشيءُ المبكيُّ بإفراطٍ ،  
 ينبغي اعتناقه مثلَ شيءٍ مرغوبٍ فيه .

- ٥ -

وقوفاً ، ولتفرّعوا الإلهَ المُفزعَ ! داهموا .  
 منذُ زمنٍ بعيدٍ أفسدتهُ بهجةُ القتالِ . فلتجعلكمُ آلامكمُ ،  
 آلامٌ جديدةٌ مدهشةٌ يتمخضُ عنها القتالُ ،  
 تسبقون بقرّبتكم غضبه .  
 وإذا ما جاء من الآباءِ دمٌ قديمٌ ليقيدكم  
 فلتكنِ المبادرةُ معقودةً دائماً  
 لحسّكم الحميمِ . لا تحاكروا ما كان قديماً ،  
 وما كان من الأمسِ . حاولوا أن تروا  
 ما إذا كنتم معاناةً . معاناةً فاعلةً . فالمعاناةُ هي أيضاً



لها أفراحها. وشعلة الزاية<sup>(١)</sup> فوقكم تنتشر

في الريح الآتية من جهة الأعداء!

آية راية؟ راية المعاناة. راية المعاناة. نسيجُ المعاناة

الثقيلُ المرفرفُ.

كلُّ واحدٍ منكم مسحَ بهذا الكفنِ وجهه

اللاهَبُ من المَساسِ؛ وجهُكم الواحدُ المشترك

يندفعُ هناكَ ليرسمَ لنفسه ملامحَ. لعلها

ملامحُ المستقبلِ. كي لا يرسمَ عليه الحقدُ طويلاً؛

بل اندعاشٌ ومعاناةٌ ملؤها الحَسَمُ،

وانصعاقٌ رائعٌ من كونِ الشعوبِ

هذه العمياء حولكم زعزعتْ فطنتكم على حينِ غرة<sup>(٢)</sup>؛

هي التي استخرجتُ منها الأنفاسَ والترابَ

كما من الهواءِ والمنجمِ. ذلك أن الفهمَ

---

(١) هذه الصورة تذكر بقصيدة ريلكه الثرية المبكرة «أغنية عشق حامل الزاية كريستوف ريلكه ومصرعه»، وبالأمنية التي يفقدُها بطلها لرايته. وكما أكدنا عليه مراراً فهي تلتقي واستيهامات ريلكه نفسه في الانتماء إلى عالم النلاء. وهنا أيضاً عاوده هذا الهاجس الذاتيّ فكتب في مسودة هذه الأناشيد أربع صيغٍ لمديح الزاية تخلّى عنها كلّها في نهاية المطاف وأثر أن يحوّل الزاية، كما نرى هنا، إلى «كفن» («كلُّ واحدٍ منكم مسحَ بهذا الكفنِ وجهه. . .»)، رافضاً بذلك التخفّي على الواقع الفاجع الذي هو واقع الحرب.

(٢) الأبيات التالية حتى نهاية القصيدة تستدعي قراءة إمعانية. فصحيح أن ريلكه يبدو فيها وهو يعود ليعتاطف والزوج الوطنيّة التي تدفع بأبناء بلاده إلى الحرب بعدما ذكّروهم في الأبيات السابقة طويلاً بفظائع الحرب ومخاطر الخطاب السياسيّ السائد يومذاك وما يلوح به من عودة للبربريّة. وصحيح أنه يبدو وهو يعتاطف مع الفكرة القائلة إنّ ألمانيا كانت تعاني من عدم فهم الشعوب الأخرى ومناوئتها لها. إلّا أنه يعجب على ألمانيا نفسها انغلاقها وتنكّرها لثقافتها السابقة التي كانت قائمة على التهلّ من ينابيع الثقافات الأجنبية. وفي نهاية القصيدة يتحدّث بالحرف الواحد عن «خطأ» (خطأ الألمان) ويدعو الجند الذاهبين إلى الحرب إلى تصحيحه. . . بالمهم نفسه.

هو أن نتعلّم ونصوّن في داخلنا أشياء كثيرة  
وإن تكن أجنبيّة، تلك هي رسالتكم التي أحسّستم بضرورتها  
الآن إذ أنتم مختزلون من جديد إلى خيراتكم الخاصة.  
ولكنها صارت أكبر. وإذا لم تكن خيراتكم هذه عالماً  
فلتعدّوها عالماً! واستخدموها كمرآة  
تُعانق الشمس وتُديرُ في داخلها الشمس  
بوجه القوم الهائمين. (ليشتعل خطّوكم كلّهُ  
في القلب الرّهيب، القلب المتألم.)

## مراثي دوينو<sup>(١)</sup>

---

(١) صدرت «مراثي دوينو» *Duineser Elegien* في منشورات «إنزل» Insel في لايبزيغ في ١٩٢٣، وكان ريلكه قد كتب فساً منها في ١٩١٢ في قصر دوينو Duino بإيطاليا وفي فرنسا وإسبانيا وألمانيا، ثم لم يتمكن من إنهاؤها إلا في قصر موزو Muzot في منطقة «الفاليه» السويسرية في شباط/فبراير ١٩٢٢. وعلى بساطتها الظاهرية، تحفل هذه القصائد بأبعاد تأويلية شديدة الخصوصية تتوقف عند أهمها الحواشي التالية والصفحات المخصصة للقصائد في تصدير الديوان (المترجم).



## المرثية الأولى<sup>(١)</sup>

مَنْ لو صرختُ سِسمُعني  
في مراتبِ الملائكة؟ ولو حدث يوماً  
أن بضمّني أحدهم فجأةً إلى قلبه  
فسأفني بباعثٍ من حضوره القويّ. ذلك أنّ الجمال  
إنّ هو إلّا بداية الرعب، ما لا نكادُ نقدرُ أن نحتمله،  
ولئن كنا نلفيه جميلاً فلائه، يبرود، يأنف  
من تحطيمنا؛ مُرعبٌ هو كلُّ ملاك.  
ولذا فانا أتماسكُ وأمتنع  
عن أن أطلقَ العنانَ لنشيجي الغامض. لَمَن نقدر  
أن نُجاهرَ يا ترى بالحاجة؟ لا للملائكة ولا للبشر،  
والحيوانات في مكرها تُدرِكُ من قبل  
أنا غيرُ متظامين حقاً  
في هذا العالمِ المُفسّر. ربّما بقيتُ لنا  
شجرةٌ على المنحدر، تُبصرُها  
من جديدِ كلِّ يوم. تبقى لنا طريقُ الأمس

---

(١) كتبها في قصر دوينو، في ٢١ كانون الثاني/يناير ١٩١٢، وأرسلها بخطّ يده إلى الأميرة ماري فون تورن أوند تاكسيس Marie von Thurn und Taxis التي استضافته لفترة في القصر المذكور، غير بعيد عن مدينة تريستا الإيطالية، وكانت يومذاك تابعة للنمسا.

ووفاء عادةٍ دُلَّكَ فأنسيتِ الإقامة

عندنا فَمَكَّثَتْ ولم تغادرِ.

والليلُ، أجل، الليلُ المرغوبُ فيه بمثلِ هذه القوةِ لَمَنْ يا ترى يبقى

عندما تنهشُ جباهنا الزَّيْجُ المحمَّلةُ بالأكوانِ -،

الليلُ الحنونُ، المُخَيَّبُ، والذي هو للقلبِ المتوحدِ

تهديدٌ وعذابٌ. أهو أخفُّ وطأةً على العاشقين؟

لكنهما لا يفعلانِ وأسفاهِ سوى أن يخفي أحدهما على الآخرِ مصيره.

أو ما زلتَ تجهلُ هذا؟ فلترميَّ الفراغَ من بين ذراعَيْكَ،

أضفه إلى الفضاءِ الذي نتنفسُ، فلعلَّ الطيور

ستُحسُّ بالهواءِ وهو يكبرُ بطيرانِ أكثرِ حميميةٍ.

أجل، كانتِ مواسمُ الزَّيْبِجِ بحاجةٍ إليك. نجومٌ كثيرة

كانتِ تسألكَ أن تتنفسَها. موجة

كانتِ بالأمسِ ترقى في اتجاهِك، أو فيما أنتِ تمرُّ

أمامَ نافذةٍ مفتوحةٍ

كمنجَّةٍ تهبُّك لحنِّها. هذا كلُّه كانَ لك مثلُ مهمَّةٍ

فهلِ عرفتَ أن تضطلعَ بها؟ أو ما كنتِ منهكِماً أبداً

بالانتظار، كما لو كانَ كلُّ شيءٍ

يُشْرِكُ بِمَقْدَمِ حبيبةٍ؟ (أينَ كنتِ ستؤويها

والأفكارُ الكبيرةُ المجهولة

تجولُ في بيتك جيئةً وذهاباً وغالباً ما تبيتُ فيه؟)

لكن إن كانتِ الرَّغبةُ تحدوكِ فَعَنَّ العاشقاتِ. إنَّ مشاعرهنَّ الشهيرة

ما تزالُ بعيدةٌ عن أن تضمَّنَ لنفسها الخلودَ. إنَّكَ لتكادُ

أَنْ تَحْسَدَهُنَّ، أَوْلَئِكَ الْمَهْجُورَاتُ  
 اللَّائِي كُنْتَ تَعُدُّهُنَّ أَكْثَرَ عَشْقاً مِمَّنْ أُشْبِعْتَ رَغْبَاتِهِنَّ .  
 أَعِذْ بِلَا هَوَادَةِ الْمَدِيحِ الَّذِي لَا يُبْلَغُ أَبَداً،  
 فَكَّرَ: إِنَّ الْبَطْلَ يَدُومُ، وَمَوْتُهُ نَفْسُهُ  
 لَمْ يَكُنْ عِنْدَهُ سِوَى تَعَلُّقٍ لِيَكُونَ؛ إِنَّهُ وَلَادَتُهُ الْآخِرَةُ .  
 أَمَّا الْعَاشِقَاتُ فَتَسْتَرْجِمُهُنَّ الطَّبِيعَةُ الْخَاطِرَةُ الْغَوَى  
 إِلَى دَاخِلِهَا، كَمَا لَوْ لَمْ تَكُنْ لَدَيْهَا قُوَّةٌ كَافِيَةٌ  
 لِتَأْتِي بِهَذَا الصَّنِيعِ مَرَّتَيْنِ . هَلْ فَكَّرْتَ بِمَا فِيهِ الْكَفَايَةُ  
 بِغَاسِبَارَا اسْتَامْبَا<sup>(١)</sup>، كَيْ تَتَمَاهَى كُلُّ عَاشِقَةٍ هَجَرَهَا حَبِيبُهَا  
 وَمِثَالُ هَؤُلَاءِ الْعَاشِقَاتِ وَتَهْتَفَ:  
 «لَيْتَنِي مِثْلَهُنَّ أَكُونَ!» .

أَفَلَنْ نَسْتَخْلَصَ مِنْ آلَامِنَا الْقَدِيمَةِ هَذِهِ  
 مَزِيداً مِنَ الثَّمَارِ؟ أَوْ مَا أَنْ يَأْتِيَ الْأَوَانُ  
 لِأَنْ نَفْصَلَ عَاشِقِينَ عَمَّنْ نَعَشَقُ وَنَحْمَلُهُ رَاجِفِينَ فِينَا؟  
 مِثْلَمَا يَنْطَلِقُ السَّهْمُ مِنَ الْقَوْسِ لِيَكُونَ مُنْعَقِداً فِي انْطِلَاقِهِ  
 وَيَكُونَ أَثَنُ أَكْبَرَ مِنْ ذَاتِهِ؟ ذَلِكَ أَنَّهُ لَا مَقَامَ فِي أَيِّ مَكَانٍ .

(١) غاسبارا ستامبا Gaspara Stampa (١٥٢٣ - ١٥٥٢)، شاعرة إيطالية كان ريلكه ينوي وضع كتاب عنها وعن عاشقات أخريات هنَّ في رأيه عظيمات. إلى جانب هذه الشاعرة، تقف بينهنَّ الشاعرة اليونانية صافو Sappho والزاهبة البرتغالية ماريانا الكوفورادو Mariana Alcoforado (١٦٤٠ - ١٧٢٣) المنسوبة لها رسائل عشقية مشهورة بعنوان «رسائل الزاهبة البرتغالية»، وممثلة المسرح التراجيدي الإيطالي إيلونورا دوزة Eleonora Duse والشاعرة الفرنسية الكونتيسة آنا - إليزابيت دو نواي La comtesse Anna-Élisabeth de Noailles والكاتبة الألمانية الرومانطيقية بينا برنتانو Bettina Brentano. وقد كُتِبَ ريلكه لهؤلاء النساء، وخصوصاً لغاسبارا ستامبا، صفحات عديدة من روايته «دفاتر ماله...» .

أصوات! يا قلبي، كل هذه الأصوات! فلتُصغِر كما لم يُحسِّن الإصغاء يوماً  
 إلا القديسون: حَتَّى أَنْ الثَّدَاءِ العاتي  
 كَانَ يرفعهم عن الأرض؛ ولكنهم ما كانوا ليكفُوا  
 عن البقاء جاثينَ على الرُكَبِ لا يكثرثونَ البتة:  
 فهكذا كانوا يُصغونَ. وذلكَ لا لَأَنَّكَ تقدر  
 - ما أبعدكَ عن ذاك! - أَنْ تحتلَّ صوتَ الله،  
 ولكن اسمعِ الأنفاسَ تصاعدُ، هذه البشارة بلا انقطاع ترقى من قلبِ  
 السكون.

هي ذي تأتيكَ وشوشةٌ مَن ماتوا في مقتبلِ صباهم.  
 أو لِمَ تخاطبكِ مصائرهم بهدوء  
 أتى ولجّت، في كنائسِ روما أو نابولي؟  
 أو شاهدةٌ قبر تفرّضُ عليكِ نفسَهَا بكاملِ سيادتها،  
 كذلك التّقشِ بالأمسِ في سانتا ماريا فورموسا<sup>(١)</sup>.  
 ما يريدونَ مَن؟ أَنْ أزيلَ بلا صخبٍ  
 مظهرَ الحيفِ الذي يُزعِجُ أحياناً  
 الحركةَ الصافيةَ لأرواحهم.

حقاً إنه لغريبٌ ألاّ نعودُ مُقيمينَ على الأرض،  
 والأ نعودُ نمارسُ عاداتٍ للتو تعلّمناها،  
 والأ نعودُ نهبُ الوردَ وأشياءَ أخرى مُفعمّةً بالوعود

(١) زار ريلكه هذه الكنيسة القائمة في البندقية بصحبة الأميرة ماري فون تورن أوند تاكميس في نيسان/أبريل ١٩١١ وشاهدة القبر الموجودة هناك تشير إلى الموت المبكر لشقيقين من مدينة أنفير Anvers البلجيكية.



دلالة مستقبل إنساني :

والآن نعود ما كنا بالأمس بين أيدي ممتلئة خوفاً،

بل أن نتخلى هنا حتى عن أسمائنا

كَمَنْ يتخلى عن دُمِيَّة مهشمة .

غريب الآن نعود نرغب في استمرار رغائبنا، وغريب

أن نرى كل ما كان متلاجماً وهو يتطاير

في الفضاء بلا لُحمة . إنه لَمُجهَّد أن نكون ميتين

وحافل بال تكرار إلى أن نلمح

قليلاً من الأبدية . - بيد أن الأحياء يرتكبون

جميعاً خطأ التمييز بإفراط بين الأشياء .

يُقال إن الملائكة لا يعرفون أغلب الأحيان ما إذا كانوا

سائرين بين الموتى أو بين الأحياء . فالتنازع الأبدي نفسه

يجرف جميع الأعمار عبر كلا الملكوتين،

وفي كليهما يغطي أصواتها بهديره .

وأخيراً فَمَنْ اختطفهم الموت باكراً ليسوا بحاجة إلينا؛

فالإنسان ينسى مذاق الأرضي كَمَنْ يُفطم

وبرفقٍ يُفصل عن ثدي أمه . لكن نحن، نحن المحتاجين أبداً

إلى أسرار كبيرة، والذين غالباً ما يتمخض لدينا الجداد

عن إنجازات باهرة: أو نقدر بدونهم أن نكون؟

وهل عبثاً يروى أنه من المناحة على لينوس<sup>(١)</sup>،

---

(١) لينوس Linos: شاعر أسطوري من تراسيا في اليونان، كان ابن ربة الإلهام كاليوبي ويُعتبر شقيق =

تصاعدت بالأمس وَشَطَّ جُمُودِ الأشياءِ موسيقى بادئةً وجسور،  
 وأنَّ ذلك الفضاء المُرْتَعِبَ الذي كان قد غادرَهُ على حينِ غَرَّةٍ  
 مرَّةً وإلى الأبدِ فتى شَبُّهُ إلهيٌّ، مَكَّنَ هوَ وحدَهُ من أن تنبثقَ في الفراغِ  
 هذه الهزَّةُ التي ما برحت إلى الآن تُجْرِفُنَا وتُعْزِنُنَا وتُسْعِفُنَا.

---

=أورفيوس . في المراثية التاسعة سيمود ريلكه إلى فكرة تحوّل المعاناة إلى «شكل» فني . وفي الموضع المذكور كما في البيتين الحاليين يحاكي ريلكه العروض نفسها التي كان الأغرقيق القدامى واللاتين يستخدمونها في نظم الأبيات التي تُنقش على شواهد القبور . والمرة الأولى التي أشار فيها ريلكه إلى أسطورة لينوس هي في الكلمة التي رافقت ترجمته الألمانية لقصيدة نثر طويلة للكاتب الفرنسي موريس دو غيران Maurice de Guérin (١٨١٠ - ١٨٣٩) عنوانها «القنطور *Le Centaure*» (المخلوق الأسطوري الذي له جذع إنسان ورأسه وأسفل حصان). في هذه الكلمة توقّف ريلكه عند: «أسطورة الرّاحلين قبل الأوان؛ الوشوشة التي تغشى جوار الموتى الصّغار؛ المناحة الطويلة التي تكتنفهم [ . . . ] وغناء لينوس الذي يجتذبهم جميعاً دون أن يروا بعضهم البعض» . كان ريلكه يعتبر أنّ المناحة (المراثية المغناة) على الميت تقيم في أصل النشيد الشعري، وهذا الاعتبار يشكّل ما يشبه القاعدة التي ينهض عليها عمله هذا كلّهُ .

## المرثية الثانية<sup>(١)</sup>

كُلُّ ملائِكِ مُرْعَبٍ. مع ذلكَ فأنا - ويلٌ لي! - أناديك  
يا طيورَ الرّوجِ المَهْلِكَةِ،  
عارفاً مَنْ تكونينَ. أينَ هي أيامُ طوبيا<sup>(٢)</sup>  
عندما كانَ أحدُ الألقين<sup>(٣)</sup> يقفُ أمامَ عتبةِ المنزلِ المتواضعة،  
متنكراً قليلاً من أجلِ السّفَرِ وما عادَ يُخيفُ،  
(فتى هوَ في عيني الفتى الآخرِ الذي خرجَ لينظرَ إليه مدفوعاً بفضوله)،  
لو، من وراءِ الكواكبِ، اقتربَ الآنَ كبيرُ الملائكةِ، هوَ الخطيرُ،  
وحطاً خطوةً واحدةً في اتجاهنا  
فستُهْلِكُنَا وثبةً مُباغتةً لقلوبنا. ألا مَنْ تكونون؟<sup>(٤)</sup>

نجاحاتُ الأزمنةِ الأولى، مُدُلُّو الكونِ،  
خطوطُ ذرى، أعالي تتأجج  
في فجرِ كُلِّ خلقٍ، - طُلُعَ ألوهيةُ مُزهرة،

- 
- (١) أكمل كتابتها في قصر دوينو في نهاية كانون الثاني/يناير أو بداية شباط/فبراير ١٩١٢.
- (٢) يروي الفصل الخامس من «سفر طوبيا»، وعنوانه «الرفيق»، لقاء طوبيا مع الملاك رافائيل. ولا ينتبه طوبيا إلى أن من تطلع ليكون رفيقه في السفر إلى ميديا وتراءى له في حياة فتى مثله هو أحد الملائكة.
- (٣) استخدم ريلكه الصفة Strahlendsten، وتعني «الألقين» أو «المُنيرين»، بها يستفي الملائكة، بعدما ساهم في المقطع نفسه «طيور الرّوج المَهْلِكَةِ» (المترجم).
- (٤) السؤال مطروح على الملائكة، وسيجيب عليه ريلكه نفسه في المقطع التالي مباشرة، متحدثاً عن الملائكة بصيغة الجمع الغائب (المترجم).

روابط للثور، أبهاء، سلالم وغروش،  
فضاءات من جوهر الكيان مقدودة، دروع لذة،  
عواصف مشاعر متشبة، ثم على حين غرة ينزلون،  
مرايا: حيث في أوجههم يحفظ  
الجمال نفسه المُنبت منهم<sup>(١)</sup>.

أما نحن فتلاشى في أحاسيسنا: نلفظ أنفسنا  
كما في الزفير؛ من مَجْمرة إلى أخرى  
يتبدد أريجنا. آتدّ يقدر أحدهم أن يقول للواحد منا:  
« إِنَّكَ لَتَمَلَأْ دمي؛ حُجرتي والزبيح  
مُفْعَمَانِ بِكَ... لكن ما الفائدة؟، لن يستطيع أن يَسْتَبْقِيَا  
في داخله، فنحن سرعان ما نتبخّر فيه وحوّله.  
والجميلون مَنْ ذا يقدر أن يستوقفهم؟ بلا انقطاع  
ينبتئ المظهر في وجوههم ويزول. مثلما يُغادرُ التدى العُشب في الفجر  
يُغادرنا كلُّ ما هو لنا مثلما تتصاعد الحرارة  
من طبقٍ ساخن... يا ابتسامة، إلى أين تمضين؟ أن نرفع أعيننا  
لهو مثل موجة للقلب جديدة، ساخنة وهاربة،  
ويل لي: بنا يتعلّق الأمر مع ذلك. الفضاء غير المتناهي  
الذي نتلاشى فيه، هل له يا ترى مذاقنا؟ أو لا يُمِسُّكَ الملائكة  
إلا بما هو منبتٌ منهم،

(١) الملاك هو إذن، في نظر ريلكه، نرجس، وذلك بالمعنى الشديد الخصوصية الذي كان ريلكه يمنحه  
لنرجسية والذي يشغفه في هذه الأبيات نفسها: الجمال الذي يفتدي من نفسه وإليها يعود. أنظر  
بهذا الصدد التحليل المخصص لعناصر هذا العمل في تصدير الذيران (المترجم).

أم يبقى فيه أحياناً، ولو عن سهو، تُنفق هبة  
 من وجودنا؟ ألا نكون عالقين بأوجهِهم  
 بأكثر مما يغلُق الشroud بوجوه الحبالى؟  
 في جيشانٍ عودتهم إلى أنفسهم  
 لا يلاحظون هم شيئاً من ذلك (وأتى لهم أن يلاحظوه؟)

العشاق، لو كانوا يعلمون!، يُمكنهم  
 أن ينطقوا وسط هواء الليل بأعاجيب. يبدو أن كل الأشياء  
 تتعاون على إخفائنا. انظر الأشجار، إنها كائنة، والبيوت  
 التي نسكنها تدوم رديحاً من الزمن. وحدنا نحن  
 نمر بجوار كل شيء كثير هواء يتبدل.  
 والكل يساهم في إسكائنا، ربما  
 عن شعورٍ بالعار، أو بفعلٍ رجاءٍ لا يقال.

أيها العاشقان، المكتفيان أحذكما بالآخر، إنني أسألكما  
 بخصوصنا. بضراوة تشاجران أحياناً. أفليديكما براهين؟  
 أنظرا، يحدث أن تستكشف يداي الواحدة الأخرى  
 أو أن يحتمي بهما محيائي المستهلِك. هنا تكمن  
 بداية إحساس. ومع ذلك  
 فمن يجرؤ على أن يكون من أجل أشياء قليلة كهذه؟  
 لكن أنتما يا من يكبر أحذكما في انخطافه بمحبوبه  
 حتى يتوسله هذا الأخير منسجقاً به ويصرخ:  
 «ألا كفى!»؛ أنتما يا من ينضج أحذكما تحت يدي الآخر

كعناقيد سنّة زاحرة بالعنب؛ يا مَنْ يذوي  
أحدكما أحياناً لا لشيءٍ إلا لأن الغلبة  
تكونُ للآخرِ معقودةً، أنتمَا مَنْ أسألُ بخصوصينا .  
أعلمُ: إذا كنتما تلمسانِ أحدكما الآخرَ بمثلِ هذه السعادة  
فلأن المداعبةَ تصوّنُ، ولأنّ الموضعَ الذي تغطيان بهنّان  
يتعذّرُ على المحرّ، ولأنكما تشعرانِ تحته  
بالديمومةِ الصافيةِ . هكذا تنتظران من العناق  
أن يأتيكما بما يُشبه الأبديةَ . ومع ذلك،  
فعندما نكرونا تجاوزتُما خوفَ النظراتِ المتبادلةِ الأولى  
وأحلامكما على حافةِ النافذة، ونزّهتكما الأولى في الحديقةِ ذاتِ مرّة:  
أفما زلتما عاشقين؟ عندما يشرئبُ أحدكما  
حاملاً إلى الآخرِ شفّته - ويمتزجُ نبيذُ هذا بنبيذِ ذاك:  
فكم يتملّصُ الشاربُ من فعله بصورةٍ بالغةٍ الغرابة!

أو لم يدهشكما في مسلاتِ الآتيكسين القدامى  
ذلك الحذرُ في إيماءاتِ البشر<sup>(١)</sup>؟ أما كانَ العشقُ والوداعُ  
محمولينِ على الأكتافِ بمثلِ هذه الخفةِ كأنهما مصنوعان  
من مادةٍ سوى هذه التي جُيلا منها عندنا؟ أو لا تذكّرانِ الأيدي؟  
لا تُثقلُ في انطراجها البتّة، معَ كلّ ما في صدورهم من قوّة .  
كأنّ هؤلاءِ المُطوّعينَ أنفسهم يقولونَ: «هو ذا المدى الذي إليه نذهب .

(١) سكّان آتيكا، جزء من اليونان، وقد شاهدَ ريلكه في متحف بنابولي في إيطاليا منحوتة تصوّر هذه الإيماءة ووصفها في رسالة إلى لُو أندرياس - سالومي في ١٠ كانون الثاني/يناير ١٩١٢ .

تلك هي خاصتنا: أن يلمس بعضنا البعض على هذه الشاكلة .  
تَعَصْرُنَا الآلهَةُ بِأَقْوَى . لكنْ هذا شأنُ الآلهة» .

أُنْقَدِرْ نَحْنُ أَيْضاً أَنْ نَجِدَ شَيْئاً مِنَ الْإِنْسَانِي  
صَافِياً وَمَصُوناً وَضَبِيقاً، قِطْعَةً مِنَ الْأَرْضِ تَكُونُ لَنَا نَحْنُ،  
بَيْنَ النَّهْرِ وَالصَّخُورِ؟ ذَلِكَ أَنَّ قُلُوبَنَا نَفْسَهَا  
تَتَجَاوَرُنا كَأُولَئِكَ الْأَقْدَمِينَ ؛ وَمَا عُدْنَا نَقْدِرُ أَنْ نَتَّبِعَهَا بِأَنْظَارِنَا  
لَا فِي الصُّورِ الَّتِي تَزِيدُهَا تَطَامُنًا، وَلَا  
فِي الْأَجْسَادِ الْإِلَهِيَّةِ الَّتِي تَتَعَلَّمُ فِيهَا قُلُوبُنَا الْاِعْتِدَالَ فِيمَا هِيَ تَكْبُرُ .

## المرثية الثالثة<sup>(١)</sup>

أَنْ نَغْنِيَ الحَيِيَّةَ شَيْءً، وَشَيْءَ آخَرُ وَ أَسْفَاهُ  
 أَنْ نَغْنِيَ ذَلِكَ الإِلَهَ - التَّهَرَّ الْأَثَمَ الْمُخْتَبِيَّ فِي الدَّمِ .  
 الْفَتَى الَّذِي تَعْرِفُهُ الْعَاشِقَةُ مِنْ بَعِيدٍ مَا تَرَاهُ يَعْرِفُ هُوَ نَفْسُهُ  
 عَنْ سَيِّدِ الرِّغْبَةِ الَّذِي غَالِباً مَا يَتَلَعُّ بِرَأْسِهِ الْإِلَهِيَّ ،  
 طَالِعاً لَا تَدْرِي مِنْ آيَةِ مُجَاهِلٍ ، دَاعِياً اللَّيْلَ إِلَى تَمَرِّدِهِ غَيْرِ الْمَتْنَاهِي ،  
 فِي قَلْبِ الْكَائِنِ الْمُتَوَحِّدِ ، قَبْلَ أَنْ تَأْتِيَ الْعَاشِقَةُ لِتَهْدِثَهُ ،  
 وَكَمَا لَوْ كَانَ هُوَ نَفْسُهُ نَاسِياً إِتَاهَا .  
 يَا لَ «نَبْتُون»<sup>(٢)</sup> فِي دِمَائِنَا ، يَا لَشَوْكَتِهِ الْمُرْعَبَةِ بِرُؤُوسِهَا الثَّلَاثَةِ .  
 يَا لِرِيحِ صَدْرِهِ الْمُنْدَفَعَةِ سُودَاءَ خَارِجِ الْمَحَارَةِ الْمُطْلُوبَةِ .  
 إِسْمَعْ اللَّيْلَ يَتَجَوَّفُ . أَنْتِ ، يَا نُجُومُ

(١) بدأ ريلكه كتابة هذه المرثية في قصر دوينو في بداية شباط/ فبراير ١٩١٢، وأنهاها بباريس في ١٩١٣ .  
 إعتبر بعض النقاد هذه المرثية «قصيدة تعليمية في التحليل النفسي»، وفي ما وراء ما في هذا الاعتبار من  
 اختزال لأهميتها الشعرية ينبغي التنويه بأن ريلكه حضر بالفعل، بصحبة لو أندرياس - سالومي،  
 المؤتمر الرابع لجمعية التحليل النفسي المنعقد في ميونيخ ابتداء من ٧ أيلول/ سبتمبر وتعرف فيه على  
 فرويد . كما كان ريلكه قد فكر بالاستعانة بالتحليل النفسي إلا أن لو أندرياس - سالومي أقنعت بالعدول  
 عن ذلك فهو لم يكن في نظرها ليقوم عبر الشعر بشيء آخر سوى «تحليل» ذاته . وكان الشاعر نفسه  
 يخشى إن هو خضع للتحليل النفسي أن يطرد من كيانه «شباطينه وملأئكته معاً» على حد تعبيره (أنظر  
 بهذا الخصوص تصدير الديوان) .

(٢) ترى بعض مدارس التحليل النفسي أن البحر، الحاضر هنا عبر إله في الميثولوجيا اللاتينية «نبتون»  
 Neptune (معادله الإغريقي هو «پوسيدون Poseidôn»)، يرمز إلى اللا شعور . وتمثل أداتا هذا الإله  
 (شوكة أو رمح بثلاثة رؤوس ومحارة) رمزين واضحين لكل من الجنسين الذكوري والأنثوي .



أَوْ لَيْسَ مِنْكَ تَأْتِي لَذَاذَةُ الْعَاشِقِ أَمَامَ وَجْهِ  
هَذِهِ الَّتِي يُحِبُّ؟ مَعْرِفَتُهُ الْحَمِيمَةُ بِمُحَيَّاها الصَّافِي  
أَوْ لَيْسَ تَأْتِيهِ مِنْ مَجَرَّةِ الْكَوَكِبِ الصَّافِيَةِ؟

لَسْتُ أَنْتِ وَآسَفَاؤُ وَلَا أُمُّهُ  
مِنْ قَوْسٍ حَاجِيَةٍ مِنْ أَجْلِ انْتِظَارِ كَهَذَا.  
لَيْسَ مِنْ عِناقِكَ يَا فَتَاةَ تَنَأَثُرُ بِهِ  
انْتَفَخَتْ شَفَتَاهُ بِكَلِمَاتٍ أَكْثَرَ خُصُوبَةٍ.  
أَوْ تَحْسِينِ أُنْثَى بِخَطَوَاتِكَ الْخَفِيفَةِ  
هَزَزَتْ أَعْمَاقَهُ، أَنْتِ السَّائِرَةُ كَنَسِيمِ الصَّبَاحِ؟  
صَحِيحٌ أَنَّكَ أَرَقَبْتَ قَلْبَهُ، لَكِنْ مَخَافَ أَقْدَمَ  
أَفْرَعَتْ فَوَادَهُ مَا إِنْ تَلَامَسَ جَسَدَاكُمَا. نَادِيهِ  
لَنْ يَنْتَزِعَهُ نِداؤُكَ بِكَامِلِ كِيَانِهِ مِنْ تَوَاصُلَاتِهِ الْغَامِضَةِ.  
لَا شَكَّ أَنَّهُ رَاغِبٌ فِي ذَلِكَ، أَنَّهُ يَهْرَبُ وَيَنْخَرِطُ  
مَتَعَشًّا فِي وَطَنِ قَلْبِكَ الْخَفِيِّ وَيَتِمَاسِكُ وَيَبْدَأُ وَجُودَهُ.  
لَكِنْ هَلْ بَدَأَ وَجُودَهُ هُوَ يَوْمًا؟  
أَنْتِ يَا أُمُّهُ مِنْ سَوَاهِ صَغِيرًا، أَنْتِ مَنْ بَدَأَهُ؟  
كَانَ جَدِيدًا عِنْدَكَ وَعَلَى عَيْنِيهِ الْجَدِيدَتَيْنِ  
كَنتِ تُزَلِّينَ عَالَمًا حَانِيًا وَتَحْفَظِيْنَهُ مِنْ عَوَالِمٍ مَجْهُولَةٍ.  
أَيْنَ مَضَتْ السَّنَوَاتُ الَّتِي كَانَ خَيَالُكَ التَّحِيفَ وَحْدَهُ  
كَافِيًا فِيهَا لِيَحْجِبَ عَنْهُ أَمْوَاجُ الْفَوْضَى؟  
هَكَذَا كُنتِ تُخْفِينَ عَنْهُ أَشْيَاءَ كَثِيرَةً؛ فِي اللَّيْلِ تُطَوِّعِينَ  
حُجْرَتَهُ الْمُرِيَّةَ وَإِلَى فُضَاءٍ لَيْلٍ تُضَيِّفِينَ

فضاء أكثر إنسانية متزّعاً من ملاجئ قلبك أنت .  
وليس في الظلام بل في هالة حضورك كنت تضعين القنديل ،  
وكان ضرب من الودّ يجعله يسطع .  
أدنى انقصاص للخشب كنت تُفسّريه له بابن سامة  
كأنك منذ الأزل تعرفين اللحظة التي تشرع فيها الأرضية بالكلام . . .  
وكان هو يسمعك فيظلمن . بالغ الحنان  
كان حضورك . . . ووراء الخزانة ، تحت عباءة كبيرة  
كان يتقدّم مصيره ، وفي طيات الستارة  
كان مستقبله الأرقّ يصغي ، مُزاحاً قليلاً .

وهو كان يرقّد متخفّفاً من كل شيء ، وتحت أجفانه الغافية  
يجمع بمذاق أولى لحظات النوم  
ذلك المذاق العذب لترتيباتك الكتم :-  
كان يبدو مصوناً . . . لكن من في داخله كان يُوقف  
تيارات الأصل ، مانعاً إيّاها من أن تتوافد في داخله ؟  
هناك لم يعد في الغافي من حذر ؛ كان ينام  
ولكن حالماً ، أو محموماً : كان يبتدئ نفسه .  
كم كان ، هو الكائن النافر ، الجديد ، متشابكاً  
وبادئ ذي بدء مشدوداً إلى خيوط مصيره الغازية :  
صانعاً منها أشكالاً وتناميات خانقة وضور حيوانات تطارده .  
وكم كان يستسلم لها ! - كان يُحب .  
يُحب كل ما كان في داخله وحشياً ،  
ذلك الغاب في عمق نفسه ، على انهياراته الصامتة

كان قلبه يتصبّ جلياً وأخضر. كان يُحب. ومُغادراً هذا كله  
 كان ينزل أدنى من جذوره نفسها في الأصل العنيف  
 حيث كانت طفولته الناشئة عيشت من قبل. كان يُحب  
 وعلى هذه الشاكلة يهبط في الدّم الأقدم، في تلك الشّباب  
 حيث كان يربض المروغ وقد شبع من الآباء. كلُّ مُخيف  
 كان يعرفه ويغمر له مثل شريك.  
 أجل، حتّى المُخيف كان يتسم. . . نادراً ما ابتسمت  
 بمثل هذا الحنان يا أمه. . . أتى له  
 ألا يُحبّ ذاك كله ما دام كان يتسم له؟ قبل أن يُحبك أنت  
 أحبه هو، لأنّه منذ كنت به جلي  
 كان قد امتزج بالماء الذي يزيد البذور خفة.

أرايت يا فتاة؟، ليس حبكما  
 وليد سنة واحدة كالأزهار: عندما تُحب  
 يتصاعد في أذرعنا تُسعّ بالغ القدم. يا فتاة،  
 خصوصاً هذا: إنّنا لا نحب شيئاً منذوراً للمجيء وحده،  
 بل ما يختبر بلا انتهاء؛ لا فتى منفرداً  
 بل الآباء كلّهم الهاجمين في داخلنا  
 كأففاض جبل؛ لا بل قاع ذلك النهر الناشف،  
 نهر أمهاتنا القديمات؛ لا بل المشهد كله  
 الماهول بالصمت تحت ثقل قدر تارة يكون  
 غائماً وتارة أخرى صافياً: هذا كله سبقك يا فتاة.

أَنْتِ نَفْسُكَ مَا تَعْرِفِينَ؟.. كَأَنَّ سِخْرُكَ يَبْعَثُ  
 فِي قَلْبِ مَنْ تَعَشَّقِينَ لَيْلَ الْأَزْمَنَةِ. كَمْ مِنْ مَشَاعِرٍ  
 كَانَتْ تَسْتَقِظُ فِي أَعْمَاقِ الْمَوْتَى الْمُحَوَّلِينَ! كَمْ مِنْ نِسَاءٍ  
 كُنَّ هُنَاكَ يَكْرَهُنَّكَ! آيَةُ غِيَاظٍ  
 كُنْتُ نَوَاقِظُهَا فِي أَوْرَدَةِ الْفَتَى! كَمْ مِنْ رَاحِلٍ صَغِيرٍ  
 كَأَنَّ يَهْرُغَ لِلْبَحْثِ عَنْكَ!... بَلَا صَخْبٍ، كَلَّا، بَلَا صَخْبٍ  
 قَوْمِي لَهُ بِمَشْغَلَةٍ طَيِّبَةٍ وَوَائِقَةٍ..،  
 قَوْدِيهِ إِلَى عَتَبَةِ الْحَدِيقَةِ، أَهْدِيهِ  
 يُقَلِّدُ اللَّيْلَ كُلَّهُ...  
 أَمْسِكِيهِ...

## المرثية الزابعة<sup>(١)</sup>

يا أشجارَ الحياة، متى شتاؤكِ؟ وا أسفاه  
لَسْنَا مَتَحْدِينَ . ولا نَحْنُ  
بِمَثَلِ تَوَافُقِ الطُّيُورِ المهاجرة . متجاوزِينَ وبطيئين،  
لا نَعْرِفُ سِوَى أَنْ نَقْجَمَ فِي الرِّيحِ أَنْفُسَنَا  
لِنَتَكْفَى مِنْ بَعْدُ صَوْبَ بِرْكَهٍ غَيْرِ مَكْتَرَهَةٍ .  
نَتَعَلَّمُ الازْهَرَارَ وَالذَّبُولَ فِي الْأَوَانِ ذَاتِهِ .  
وبعيداً عَنَّا مَا بَرَحَتْ تَجُولُ أَسْوَدُ  
لا نَعْرِفُ، طَالَمَا بَقِيَتْ أَسْيَاداً، مَا هُوَ الْعَجْزُ .

ما إِنْ نَفَكَّرُ بِامْتِلَاءِ بِشْيءٍ وَاحِدٍ  
حَتَّى نَحْسُ بِالشَّيْءِ الْآخَرِ عَارِضاً عَلَيْنَا نَفْسَهُ . مَا هُوَ قَرِيبٌ  
يُبادِلُنَا الْعَدَاءَ . وَالْعَاشِقَانِ، أَلَا يَصْطَلِمُ أَحَدُهُمَا بِخَوَافٍ مَعشُوقِهِ  
هُمَا اللَّذَّانِ وَعَدَا نَفْسَيْهِمَا بِالصَّيْدِ وَالْفَضَاءِ، وَكَانَا يَصْبَوَانِ إِلَى وَطْنٍ؟  
مِنْ أَجْلِ رَسْمٍ لِحَظَةٍ وَاحِدَةٍ،  
تُهَيِّئَانَا هُنَا خَلْفِيَّةً مُجْهِدَةً مِنَ الْأَلْوَانِ الْمُتَعَارِضَةِ،  
لَا لَشَيْءٍ إِلَّا لِلوُثُوقِ مِنْ كَوْنِنَا نَرَاهَا

---

(١) كتبها في ٢٢ و ٢٣ في تشرين الأول/نوفمبر ١٩١٥ في ميونيخ، بعد كتابته قصيدتين عن الموت .

فنحنُ نُعاملُ بوضوحٍ دوماً. أطرُ مشاعرنا  
 لا نعرفها: بل نعرفُ فحسبُ ما مِن الخارجِ يَنحُثُها.  
 مِن مِنّا لم ينتظرُ أَمَامَ ستارةِ قلبه قِلفاً؟  
 ترتفعُ الستارةُ: ويكونُ مَشْهُدٌ وداعٍ تلوَ وداعٍ.  
 ذلكَ بديهيٍّ. هيَ ذِي الحديقةِ المنزليةِ،  
 عائمةٌ قليلاً؛ ثمَّ يدخلُ الرّاقصُ<sup>(١)</sup>. كلا! لا هذا!  
 كفى! مهما يكنُ ما يزعمُ من البراعةِ،  
 فهوَ متنكّرٌ، وليسَ بأكثرَ من برجوازيٍّ  
 يعودُ إلى دارِهِ من بابٍ مطبخِهِ.

لا أريدُ الأقنعةَ شَبَهَ الجوفاءِ هذه،  
 إنني أفضّلُ الدُّمَيَّةَ؛ هيَ على الأقلَّ تبدو ملائمةً.  
 سأحتملُ هيكلَها المتداعي، وخبِطَها، بل حتّى  
 وجهَها المُتَشَبِّهَ. ها أنذا أواجهُ الخَشْبَةَ.  
 حتّى إذا ما أطفئتِ الأنوارُ وقيلَ لي:  
 «إنّها النّهايةُ» - حتّى ما إذا أقبلَ إليّ الفراغُ  
 آتياً من الخَشْبَةِ محفوفاً بتيّارِ هوائِها الرّماديِّ،  
 حتّى إذا لم يكنَ أيُّ من أسلافِي الصّامتينِ  
 جالساً إلى جانبي، ولا من امرأةٍ،

(١) يحيل استحضار ريلكه هنا للرّاقص، وللعراس في الأبيات التالية، إلى دراسة هاينريش فون كلايست Heinrich von Kleist في «العراس» وإلى تنويع ريلكه نفسه عليها في مقالته «الدّمي» (١٩١٤). وفي هذه المقالة يدافع ريلكه عن حياة مكزّمة للشعر، خلافاً للمستقبل الذي كان والده يريده له.

ولا حتى ذلك الصبيُّ البُنيُّ المُقلِّدُ شَبهُ الأَحول<sup>(١)</sup> :  
فسأبقي . ثَمَّةً دائماً ما يُرى .

أَوْ لَسْتَ مُحَقِّقاً؟ أَنْتَ يَا مَنْ صَارَ طَعْمُ الْحَيَاةِ عِنْدَهُ  
بِالْغِ الْمَرَارَةِ مَا إِنْ ذَاقَ طَعْمَ حَيَاتِي، أَنْتَ، يَا أَبَتِ،  
يَا مَنْ رُحْتَ مَراراً تَذَوُّقُ، بِقَدْرِ مَا كُنْتُ أَكْبَرُ،  
الْمَاءَ الْأَوَّلَ غَيْرَ الْمُتَنَقَّى لِمَشَاغِلِي،  
يَا مَنْ كَانَ يُؤَرْفَكَ ذَلِكَ الطَّعْمُ الْغَامِضُ  
الَّذِي كَانَ لِمُسْتَقْبَلِي الشَّدِيدِ الْغَرَابَةِ، وَيَا مَنْ كُنْتُ تَتَكَبَّدُ  
نَظْرَتِي الْغَائِمَةُ الْمُتَطَلِّعَةُ إِلَيْكَ،  
أَنْتَ يَا مَنْ، أَغْلَبَ الْأَحْيَاءِ، مِنْذُ تَلَقَّفَكَ الْمَوْتُ،  
يُدَاهِمُكَ الْقَلْقُ فِي عُمُقِ رَجَائِي، فِي دَاخِلِي،  
وَمِنْ أَجْلِ مَصِيرِي الضَّئِيلِ هَذَا تَتَنَازَلُ  
عَنْ سَكِينَةِ الْمَوْتِ، مِمَّا لَكَ كَامِلَةٌ مِنَ السَّكِينَةِ،  
أَوْ لَسْتَ مُحَقِّقاً يَا أَبَتِ؟ أَوْ لَا تَرَيْتَنِي مُحَقِّقاً أَنْتَ أَيْضاً<sup>(٢)</sup>  
يَا مَنْ أَحْبَبْتَنِي مِنْ أَجْلِ تِلْكَ الْبَدَايَةِ الْبَسِيطَةِ  
لِحُبِّي لَكَ، بِدَايَةِ مَا انْفَكَّكَ عَنْهَا لِأَنَّ الْفُضَاءَ  
الَّذِي كَانَ فِي وَجْهِكَ مَا إِنْ أُحْبَهُ

---

(١) يحيل هذا الصبيُّ الأَحولُ العَيْنُ إِلَى شَخْصِيَّةِ إِيرِيكَ بَرَاهِي Eirik Brahe فِي رِوَايَةِ رِيلْكَه «دِفَاتِرُ  
مَالْتِه» . . . ، و«مُودِيلْهَا» الْفَعْلِي فِي الْحَيَاةِ هُوَ إِيْغُون رِيلْكَه Egon Rilke (١٨٧٣ - ١٨٨٠) ابْنُ عَمِّ  
الشَّاعِرِ، الْمُتَوَفَّى مُبَكِّراً وَالَّذِي يَذْكُرُهُ رِيلْكَه أَيْضاً فِي السَّنُونِيَّةِ الثَّامِنَةِ فِي الْقِسْمِ الثَّانِي مِنْ «سُونِيَّاتٍ إِلَى  
أُورْفِيُوسٍ» .

(٢) هُنَا يُخَاطَبُ رِيلْكَه أَنَّهُ أَوْ الْحَبِيبَةِ، بَعْدَمَا تَوَجَّهَ بِخَطَابِهِ إِلَى أَبِيهِ (الْمُتَرَجِّمُ) .

حَتَّى يَنْقَلِبَ إِلَى فِضَاءِ الْعَالَمِ  
 فَلَا أَعُودُ أَلْقَاكِ فِيهِ . . . أَلَسْتُ مُحَقَّقًا إِذَا مَا كُنْتُ  
 عَازِمًا عَلَى الْإِنْتِظَارِ أَمَامَ مَشْهَدِ الْعَرَائِسِ،  
 بَلْ أَكْثَرَ مِنْ هَذَا عَلَى أَنْ أُنِيعَ النَّظَرُ  
 إِلَى أَنْ يَظْهَرَ، مُكَافَأًا نَظْرَتِي، مَرْقُصٌ عَرَائِسَ آخَرَ،  
 مَلَائِكُ يَأْتِي لِيَتَشَلَّ الْعَرَائِسُ مِنْ عَلَى الْأَرْضِ؟  
 مَلَائِكُ وَدُمِيَّةٌ: آتِنْدُ فَحَسْبُ يَكُونُ اسْتِعْرَاضُ .  
 آتِنْدُ يَسْتَعِيدُ التَّشَامَةَ مَا كُنَّا دُونَ انْقِطَاعِ  
 نُفَرِّقُهُ بِوُجُودِنَا الْمَحْضِ . آتِنْدُ فَحَسْبُ  
 تَقْدَرُ مَوَاسِمُنَا أَنْ تَتَمَخَّضَ  
 عَنْ كَامِلِ حَلَقَةِ التَّحَوُّلِ . آتِنْدُ يَتَجَاوِزُنَا الْمَلَائِكُ  
 فِي لَعِبِهِ وَيَمْضِي بَعِيدًا . أَوْ لَا يُخَمِّنُ الْمُحْتَضِرُونَ  
 كَمْ أَنَّ الْكُلَّ إِنْ هُوَ إِلَّا نَعْلَهُ  
 لَمَا نَفَعْلُهُ هُنَا؟ مَا مِنْ شَيْءٍ  
 يَكُونُ نَفْسَهُ . نَذْكُرُ سَاعَاتِنَا تِلْكَ فِي الطُّفُولَةِ،  
 حَيْثُ لَمْ يَكُنْ وَرَاءَ الصُّورِ مَا هُوَ أَكْثَرُ  
 مِنْ مَاضٍ بَسِيطٍ، وَأَمَامَنَا لَمْ يَكُنْ مِنْ مُسْتَقْبَلِ .  
 صَحِيحٌ أَنَّنَا كُنَّا نَكْبُرُ، وَأَحْيَانًا  
 كُنَّا نَهْفُو إِلَى الْكِبَرِ لَا لَشَيْءٍ إِلَّا خُبْنًا  
 بَمَنْ لَمْ يَعُودُوا لِيَمْلِكُوا سِوَى كُونِهِمْ كِبَارًا .  
 وَمَعَ ذَلِكَ فَفِي تَوْحِيدِنَا ذَاكَ  
 كُنَّا نَنْعَمُ بِخَيْرَاتٍ دَائِمَةٍ، وَكُنَّا هُنَا مُتَصِيبِينَ،  
 فِي الْحَيَازِ الْفَاصِلِ بَيْنَ الْعَالَمِ وَالْعَرَائِسِ،



في مكانٍ كانَ منذَ الأصلِ مُقاماً  
لإيواءِ حَدِيثِ صَافٍ .

مَنْ يُرِي طفلاً كما هو؟ مَنْ ذا يَخطُه  
في مجرَّتِهِ الخاصَّةِ، مَنْ يَضَعُ بَيْنَ يَدَيْهِ  
مِقياسَ الانزِياعِ؟ مَنْ يَجْعَلُ مَوْتَ الصِّغارِ يَبْسُ  
مِثْلَ رَغِيفِ خَبزٍ رَمادِيٍّ، أو يَتْرُكُه  
في أفواهِهِم المِستديرة بِرُوعة  
كَشَطِرٍ مِنْ تَفَاحَةٍ؟ . . . إِنَّهُ لَجَمَنَ السَّهْلَ  
أَنْ نَفْهَمَ القَتْلَةَ . لَكِنْ هَذَا: المَوْتُ،  
المَوْتُ كُلُّهُ، حَتَّى قَبْلَ أَنْ نَكُونَ عِشْنًا،  
أَنْ نَعْرِفَ احتِواءَهُ بِحنانٍ ونَظْلُ بلا ضَغِينَةٍ،  
فذلك شَيْءٌ يَنبُو عَنِ الوَصفِ .

## المرثية الخامسة<sup>(١)</sup>

إلى السيدة هيرتا كونيغ

Frau Hertha Koenig zugeeignet

ألا قُلْ لي مَنْ هُمْ هؤلاء المترحلون  
الأكثرُ ترحُلاً منا نحنُ، المحنَّةُ أجسامهم باكرأ،  
من أجلِ مَنْ يا ترى وأيُّ مشيئةٍ لا تشيعُ أبداً  
تلويهم، وكالجمالِ تغفدُهم، وعالياً تقذف بهم،  
ترميمهم ثم تستعيدُهم، ومن الهواءِ المُتسائِلِ

---

(١) كتبها في ١٤ شباط/فبراير ١٩٢٢ في قصر موزو Muzot، أي بعد انتهائه من تأليف المراثي الأخرى كلها، وأحلها في اليوم التالي لكتابتها في هذا الموضوع من العمل، مُقصداً قصيدة أخرى وجد أنها لا تناسب وبناء هذه المراثي (وستُشرَّ ضمن قصائده من وراء القبر). أما موضوع هذه المرثية المحوري، موضوع المشعبذين والبهلوانات، فسبق أن عالجه ريلكه في نصٍّ ثريٍّ وجيزٍ كان قد خصَّه لفرقة سيرك رولان Rollin وأبنائه ومساعديه، وهي فرقة كانت مشهورة يومذاك، ويحتمل أن تكون هي ملهمة لوحة بيكاسو الشهيرة المعنونة «المشعبدون» *Les Bateleurs* أو «أسرة بهلوانات *La Famille des Saltimbanques*». وتمثل هذه اللوحة مصدراً مؤكداً استوحاه ريلكه في مرثيته هذه، ما دام يشير إليها فيها إشارة غير مباشرة ولكنها واضحة بما فيه الكفاية. كما قد لا تكون قصيدة بودلير «البهلوان الهرم» *Le Vieux saltimbanque* غريبة على هذه المرثية، لا سيما وأن ريلكه كان شديد الإعجاب بشاعر «أزهار الشر» ولعله كان يمدح شاعره الأثير. وسيكتب ريلكه حول الموضوع نفسه في ١٩٢٤ قصيدة نثر نُشرت ضمن قصائده من وراء القبر. أما السَّيلة المهداة لها المرثية، هيرتا كونيغ (١٨٨٤ - ١٩٧٦) فهي شاعرة ألمانية، وصديقة لريلكه، أفام هو لفترة في شقتها في ميونيخ، حيث كانت لوحة بيكاسو المذكورة معلقة، وكان ريلكه يقول لأصدقائه إنه «حارس اللوحة».

كَأَنَّمَا دُهِنَ بِالزَّيْتِ يُعَاوَدُونَ السَّقُوطَ  
 عَلَى الْبَسَاطِ الْمَهْتَرِ الَّذِي تَزِيدُهُ اهْتِرَاءُ  
 وَثَبْتُهُمُ الْأَبَدِيَّةَ عَلَى ذَلِكَ الْبَسَاطِ  
 الضَّائِعِ فِي عَرْضِ الْكَوْنِ،  
 الْمَوْضُوعِ هُنَا مِثْلَ ضِمَادَةٍ فَكَأَنَّ سَمَاءَ الضَّوَاحِي  
 قَدْ جَرَحَتْ الْأَرْضَ فِي هَذَا الْمَوْضِعِ .  
 وَمَا إِنَّ يَرْسُمُونَ

بِأَجْسَادِهِمْ، وَبِحَرْفِ النَّاجِ، الْمَفْرَدَةُ الدَّالَّةُ عَلَى وَجُودِهِمْ - مُتَصَبِّينَ - هُنَا<sup>(١)</sup>،  
 حَتَّى تُحْنِيَهُمْ مِنْ جَدِيدٍ، هُمْ الْأَقْوِيَاءُ، مِنْ أَجْلِ الضَّحْكَ  
 تِلْكَ الْقَبْضَةُ اللَّاتِ تَعْبُ كَمَا كَانَ أَغْسَطُسُ الْجَبَّارُ  
 يَلُوي عَلَى الطَّائِلَةِ صَحْنًا مِنَ الْقَصْدِيرِ بِيَدِهِ<sup>(٢)</sup> .

آه وَحَوَالِي  
 ذَلِكَ الْمَرْكَزِ وَرَدَّةٌ صَنَعْتُهَا نَظْرَاتُ مَنْ يَتَفَرَّجُونَ:  
 تَارَةً تُزْهِرُ وَطَوْرًا تَتَعَرَّى مِنْ أَوْرَاقِهَا.

(١) يبدو البهلوانات الخمسة في لوحة بيكاسو المذكورة أعلاه كأنهم يرسمون بوقتهم المشتركة حرف «d» مكتوباً بحرف التاج (D)، فأولُ ريلكه هذه الصورة على أنها الحرف الذي به تبدأ المفردة الألمانية Dasteihn «الانتصاب - هنا» كما نقول «الوجود - هنا Dasein». علماً بأن جميع الأسماء في الألمانية، لا أسماء العلم وحدها، تبدأ كتابتها بحرف تاج. (ملاحظة من المترجم: لا يخفى على القارئ الفارق اللطيف في تفضيل ريلكه تمييز «الوجود - متصبين - هنا» على تمييز «الوجود - هنا» وحده؛ فالتمييز الأول أكثر ملائمة لوصف وضعية البهلوانات وجهدهم الدائم من أجل الوقوف على أقدامهم من جديد بعد كل وثبة مجازفة يقومون بها. وهذه كلها أفعال يستمد ريلكه منها رموزاً للوجود الإنساني نفسه.)

(٢) يروي أن أغسطس الجبار (١٦٧٠ - ١٧٣٣)، أمير مقاطعة الساكس، كان يُلْقي ضيوفه بسحق صحنون القصدير أمامهم بأصابعه.

وهذه المدقّة يعلوها تُويج  
يُخصّبه لقاحه نفسه،  
ولا يُنتِج غير ثمارٍ زائفةٍ لغيابِ كلِّ مُنعة،  
ولا يَعيه صاحبه أبداً  
بوجهه الملتئمِ وابتسامته الكاذبة المهُومة<sup>(١)</sup>.

وانظرِ المصارعَ المتغصّنَ الجِلدِ، الدّابِلِ،  
الشّيخَ الذي لم يَعدْ صالحاً إلّا لقزعِ الطبلِ،  
المترهّلَ في جِلده الواسعِ ذاك  
كما لو كان بالأمسِ يزوي رجلينِ اثنتين  
ماتَ أحدهما منذ زمنٍ وبقي الآخرُ  
أصمٌّ وغالباً ما يكون  
زائغَ النظرِ في جِلده الأرملِ هذا.

وانظرِ الرّجلَ الآخرَ، الفتى الذي تَحسبه وُلدَ من جماعِ رَقبةٍ وراهبة،  
متينٌ هو وممتلئٌ حتّى الانفجار  
بالعضلاتِ والبَلَه.

---

(١) يصف الشاعر الاستعراض نفسه، سواء حركة الجمهور التي هي في مدّ وجزر على هوى المصادفات والهام اللحظة، أو عمل البهلوانات أنفسهم، باعتباره تشكيلات نباتيّة وفعل إنتاج دائم. وتعبير من قبيل «ثمار زائفة لغياب المتعة» أو «الابتسامة الكاذبة» لا تحمل هنا أيّة شحنة سلبية، بل تكشف عن التموهيد الدائم للألم الشخصي، هذا التموهيد الذي يكاد يكون بطوليّاً والذي بفضلُه يصنع البهلوان، كما هو معروف، سعادة جمهوره (المترجم).

أنتم يا مَنْ استقبلكم ألمٌ كان ما يزال صغيراً  
كَمْ يَتَلَقَّى مجموعةً من الدُمى  
في إحدى نقاهاته الطويلة . . .

وَأَنْتَ يا مَنْ بهذه السَّفْطَة  
التي وحدها تعرفها الثمارُ، يا مَنْ لا تزال أخضرَ بعد،  
مائة مرّة في اليوم تسقط من الشجرة  
المبنيّة من حركة الفريق كله (هذه الشجرة التي، في لحظات قليلة  
وبأسرع من الماء، تجتاز الزبيح والصيف والخريف) -  
تسقط أنت وترتطم بالقبر:  
أحياناً تُجَرَّب لحظة استراحة أن تصنع لك وجهاً عذباً  
يحاول التشبّه بأَمَك التي قلما عرفت الحنان، ولكن جسدك  
سرعان ما يقوِّض هذه المحاولة ويُلغِيها . . . ومن جديد  
يُصَفِّق قائد الفريق بيديه داعياً إلى الوثب، وأنت  
قبل أن يتشخص الألم قريباً من قلبك  
الآخذ بالركض تكون لسعة عند باطن قدميك  
قد سبقته إليه بدموع تهْم بالانهمار من أعضائك،  
لكنك سرعان ما تطردّها إلى داخل العين،  
ومع ذلك فعلى نحوٍ أعمى  
ترسم ابتسامة . . .

ألا أيها الملاك اقطف هذا العشب الخفيف  
هاتِ زهرته واحفظه فيها، ضعه بين تلك الأفراح

التي ما برحت مستعصية علينا، أودعه في آنية شيقة،  
ومجّده بنقش مزهر ورشيق:  
«إبتسامة البهلوان»<sup>(١)</sup>.

وأنّ، أخيراً، أبتها الممثلة جمالاً،  
يا مَنْ تتخطاها، دفعةً واحدة، وبلا صخب،  
أجملُ المسراتِ، لعلّ ضفيرتكِ تشعرُ بالسعادة  
بدلاً عنكِ أو لعلّ الحريرَ الأخضر  
بلمعانه المعدني  
على نهديكِ الصّليبين الفتيين،  
يشعرُ بكونه مدللاً ولا ينقصه من شيء.  
أنّ،

يا مَنْ يُمسكون بكِ علناً وعلى مرأى من الملا  
يغرضونكِ بلا انقطاع،

---

(١) وضعها الشاعر باللاتينية: Subrisio saltat، وهي مختصر للعبارة: Subrisio saltatoris، وتعني «إبتسامة البهلوان». وهو يستعيد هنا صيغة قديمة كان يائمو العقارات والأدوية في الماضي، قبل نشوء الصيدلة الحديثة، ينقشونها على الجرار الصغيرة والعلب التي يضعون فيها ساحيق أعشابهم الشافية، ويقول العبارة: «هذا المسحوق مستحضر من ابتسامة البهلوان»، إذ كانت هذه الأخيرة تشكّل لديهم مجازاً دالاً على العفوان وتجاوز الألم. وفي المقطع الذي نحن بصدده، يدعو ريلكه الملاك إلى محاكاة «الصيدالة» القدامى ونقش العبارة على مزهرية تمجيداً لصبر البهلوانات ولابتسامتهم التي تنبثق من قلب المعاناة. (ملاحظة من المترجم: اسم البهلوان في اللاتينية هو: saltimbanco، وقد بقي كذلك في اللغات المتحدثة منها، مع فوارق صرفية طفيفة في نهاية الكلمة؛ وهو مجتزأ من جذر الفعل saltare، الذي يفيد «القفز» و banco، التي تعني «منصة»، وفيما بعد صارت تعني «مصطبة» أو «رحلة». هو إذن، حرفياً، الوائب أو القفاز، وفي هذا ما يعزّز معنى الحيوية المتفسمّن في الصيغة المذكورة أعلاه عن ابتسامة البهلوان).

أنت يا ثمرة الاستواء  
على كل الموازين المتأرجحة.

أين، أين يا ترى هو ذلك الموضع  
(أنا في قلبي أحمله) الذي كأن هؤلاء ما يزالون فيه  
بعيدين عن كل اقتدار، بل يسقط واحدُهم عن الآخر مراراً  
كحيوانين لم يُحسِنَا الالتحام من أجل الجماع؛  
الموضع الذي كانت الأوزان ما تزال فيه  
ثقيلة والصّحون  
ترنح  
تحت دوران عصيهم العبثي<sup>(١)</sup> . . .

ثم ينبثق بغتة اللا - مكان المُجهّد،  
الذي ينبو عن الوصف، حيث يتحوّل التقصّ المحض  
بصورة مفاجئة وعجيبة  
إلى وفرة فارغة،  
وخارج العدّد ينحلّ  
ذلك الحساب الذي كان يحمل أرقاماً كثيرة.

---

(١) يصف الشاعر هنا لعبة البهلوان القائمة على جعل صحون تدور في أعلى عصي صغيرة يحملها بيديه . وكان في الأبيات السابقة قد وصف الهزم الذي يعمل البهلوانات على تشكيله ساعدين بعضهم على أكتاف بعض، أو حتى بعضهم على رؤوس بعض . ويؤدي الشاعر حينئذٍ إلى بداياتهم «الخرقاء» وغير الواثقة لآته فيها تكمن براءتهم كلّها (المترجم).

أَيْتَهَا السَّاحَاتُ، يَا سَاحَاتِ بَارِيسَ، يَا مَسْرَحَ عُرُوضِ بِلَا انْتِهَاءٍ،  
 حَيْثُ تَعْقِدُ صَانِعَةُ الْأَزْيَاءِ «مَدَامَ لَا مَوْر»<sup>(١)</sup>  
 وَبِلَا انْقِطَاعٍ تَلْوِي، كَشْرَائِطَ غَيْرِ مَتْنَاهِيَّةِ،  
 طَرُقَ الْأَرْضِ صَانِعَةً مِنْهَا  
 بِجَمِيعِ الْأَلْوَانِ الزَّائِفَةِ كَشَاكُشَ وَعُقْدَاءَ وَثَمَاراً  
 وَأَزْهَاراً اصْطِنَاعِيَّةً لِقَبْعَاتِ شَتَاءٍ  
 زَهِيدَةِ الثَّمَنِ يَعتَمِرُهَا القَدَرُ .

.....

أُثْمَةً يَا مَلَائِكُ مَكَانٌ مَا بَرَحَ خَافِئاً عَلَيْنَا،  
 يَغْرُضُ فِيهِ العَشَاقُ، هُمُ الَّذِينَ لَمْ يُفْلِحُوا فِي ذَلِكَ يَوْمًا،  
 عَلَى بَسَاطِ يَنْبُو عَنِ الوَصْفِ،  
 وَثَبَاتِ قُلُوبِهِمُ الْعَالِيَةِ الْمُجَازِفَةِ،  
 وَبِرَاعَاتِ اللَّذَّةِ وَتِلْكَ السَّلَالِمِ  
 الَّتِي تَتَارَجُحُ مِنْذُ زَمَانٍ لَغِيَابِ كُلِّ أَرْضِيَّةِ،  
 فَلَا سَنَدَ لَهَا سِوَى نَفْسِهَا - وَهَلْ يَا تَرَى سَيَقْتَدِرُونَ آخِرًا  
 أَمَامَ النِّظَارَةِ، ذَلِكَ الحَشْدُ مِنْ أَمْوَاتٍ صَامَتِينَ:  
 وَهَلْ سِيرَمِي هَؤُلَاءِ المَوْتَى آخِرًا

(١) «مَدَامَ لَا مَوْر Madame Lamort»: كَتَبَهَا هَكَذَا بِالْفَرَنْسِيَّةِ، جَامِعاً بَيْنَ الِاسْمِ mort وأداة التعريف la، وهما في الفَرَنْسِيَّةِ يُفَصِّلَانِ، وَذَلِكَ لِیَصْنَعَ مِنَ الْاِثْنَيْنِ اسْمَ عِلْمٍ. مَعْنَى الْاِسْمِ هُوَ «السَّيِّدَةُ المَوْتِ» فَالْمَوْتُ مَوْثٌ بِالْفَرَنْسِيَّةِ، وَبِالتَّالِيِ فَهُوَ يَقْصِدُ المَوْتَ بَعْدَمَا شَخَّصَهُ أَوْ أَنْسَنَهُ وَصَنَعَ مِنْهُ مَعَادِلًا لِمَصْصِمَاتِ الْأَزْيَاءِ فِي الْأَزْمَةِ الْحَدِيثَةِ. وَإِلَى كَوْنِ الشَّهْدِ المَوْصُوفِ مِمَّوَّقَعٍ فِي بَارِيسَ، فَلَا شَكَّ أَنَّ اخْتِيَارَ رِيلْكَه صَوْغَ التَّسْمِيَةِ بِالْفَرَنْسِيَّةِ نَائِبٌ مِنْ كَوْنِ «المَوْتِ» فِي هَذِهِ اللَّفْظَةِ مَوْثًا كَمَا أَسْلَفْنَا قَوْلَهُ، فِي حِينٍ هُوَ فِي الْأَلْمَانِيَّةِ مَذْكُورَ (der Tod).



درهم سعادتهم الأخير الذي ادخروه  
وعلىنا أخفوه، والمحتفظ بقيمته إلى الأبد -  
يرمونه أمام عاشقين يرسمان ابتسامة  
هي أخيراً حقيقة على البساط  
الهادئ أخيراً؟

## المرثية السادسة<sup>(١)</sup>

منذ متى تعلّمتُ يا شجرة التين  
أن أراكِ تتجاوزين أغلبَ أطوارِ الازهار<sup>(٢)</sup>،  
وباكرًا تدفعين إلى قلبِ الثمرة  
سرّك الخاصَّ غيرَ المُمتدِّحِ بما فيه الكفاية!  
كقنوابٍ نافورةٍ يَدْفَعُ فرعُكِ المنحني  
بالثَّسِغِ إلى أسفلَ ثمَّ إلى علٍ؛ ومن دونِ أن يستيقظ  
ينبتُّ من نومه ليكونَ في هناءةٍ صنيعةِ الأجلِ،

(١) بدأ التفكير بكتابتها في مطلع شباط/فبراير ١٩١٢ في قصر دوينو وأكملها في مساء ٩ شباط/فبراير ١٩٢٢ في موزو، وكان قد كتب الأبيات من ١ إلى ٣١ في مدينة «راوندة Ronda» بإسبانيا في كانون الثاني/يناير - شباط/فبراير ١٩١٣، والأبيات من ٤٢ إلى ٤٤ بباريس في خريف ١٩١٣. وكان ريلكه نفسه يدعوها «مرثية البطل»، فهذا الأخير هو بالفعل موضوعها المحوري. وقد تلقت هذه المرثية تأويلات لا تنسجم والحقيقة التاريخية. فقد رأى فيها البعض تعبيراً عن الحرب العالمية الأولى وقرأوها على ضوء قصيدته «خمس أناسيد» (أنظرها في صفحات سابقة)، وعذوها لسان حال «الجيل الضائع» في ألمانيا والنمسا وبياناً عن نزعة البطولية التدميرية. والحال إن فكرة القصيدة وأغلب أبياتها وُلدت في في فترة من الشك عاشها الشاعر في إسبانيا وباريس قبل الحرب بشهور عديدة.

(٢) يروي المفكر رذولف كامسر Rudolf Kassner، المهداة له ثامنة «مرثي دوينو» هذه، أن ريلكه كان يعتقد أن شجرة التين تُثمر بلا زهر، ولكن بعدما أوضح له كامسر أن ثمرة التين تحمل في الحقيقة زهرتها في داخلها في البداية ثم «تتصلب» الزهرة وتتحول إلى ثمرة (فالثمرة هي نفسها الزهرة)، غير رأيه وأضاف إلى بيت هذا كلمة beinahe (تقريباً). (ملاحظة من المترجم: يصبح البيت بعد إضافة «تقريباً» في صيغته الحرفية هو التالي: «... أراكِ تتجاوزين تقريباً جميعَ أطوارِ الازهار»؛ وهو ما لا تقبله العربية فصفتُه على شكل: «... أراكِ تتجاوزين أغلبَ أطوارِ الازهار».)

كما انبثق ذلك الإله في طائر البجع<sup>(١)</sup>.  
أما نحن فمتباطئون أبداً،  
نتباهى بكوننا نُزهراً، وبلا نضوج ندخل  
في لباب ثمرتنا المتأخر.  
نادرون من يكون تيار الفعل لديهم قوياً  
فإذا ما لامست غواية الازهار  
أفواههم الفتية وجفونهم كنسائم الليل العذبة،  
كانوا من قبل ناهضين، ملتهمية قلوبهم:  
ربما كان الأبطال كذلك، ومن هم مندورون لرحيل مبكر  
والذين ينحط بستاني الموت عروقهم على نحو آخر،  
هؤلاء يندفعون أبعد ويسبقون ابتسامتهم نفسها  
مثلما تندفع عربة الملك الظافر  
في منحوتات الكرنك البارزة<sup>(٢)</sup>.

قريب هو البطل بصورة غريبة ممن يموتون في صغرهم.  
لا يهتم أن يُعمر. وجوده كله يفهمه هو في الانطلاق؛  
بلا هواده يتزع نفسه ليدخل في الكوكبة المتحولة  
بفعلٍ خطرٍها الدائم. قليلون يلحقون به، ومع ذلك  
فالقدر الذي يتجاهلنا سرعان ما يُسجّر به

(١) إشارة إلى أسطورة زوس (زيوس) وليدا. أنظر قصيدة «ليدا» في القسم الثاني من «قصائد جديدة».

(٢) زاز ريلكه مصر في مطلع العام ١٩١١، وتركت هذه الزيارة في عمله أثراً عميقة، لا سيما في المرتبة العاشرة والأخيرة من «مواثي دوتو» هذه، حتى ليتمكن «دوتو» «المرتبة المصرية». وكان قد أدهشته مشاهد المعارك المصوّرة على المنحوتات البارزة في معبد آمون في الكرنك.

وَيُدْخِلُهُ إِلَى عَالَمِهِ الْمُتَعَاظِمِ الصَّخْبِ مُزْجِياً مِنْ أَجَلِهِ أَغَانِيهِ .  
 لَا أَسْمَعُ أَحَداً أَفْضَلَ مِنَّا أَسْمَعُهُ هُوَ؛ مُوسِقَاهُ الْمُظْلَمَةُ  
 تَخْتَرِقُنِي فَجَاءَةً فِي سَبِيلَةِ الْهَوَاءِ .

كَمْ أَقَاوِمُ آتَنَدِ حُلْمِي  
 فِي أَنْ أَكُونَ ثَانِيَةً ذَلِكَ الصَّبِيِّ الَّذِي كُنْتُ وَفِي أَنْ أَجْلِسَ  
 مُسْتَنَداً إِلَى ذِرَاعِيهِ الْقَادِمَتَيْنِ ، أَقْرَأُ حِكَايَةَ شَمَشُونِ  
 وَأُمِّهِ الَّتِي كَانَتْ فِي الْبَدءِ عَاقِراً ثُمَّ وَلَدَتْ الْكَلَّ<sup>(١)</sup> .

أَمَّا كَانَ بَطْلاً فِيكَ مِنْ قَبْلِ يَا أُمُّهُ ، أَوْ لَمْ يَبْدَأْ  
 هُوَ مِنْ قَبْلِ فِيكَ اخْتِيَارَهُ الْمَهِيْبُ؟  
 كَانَ آلَافُ الْآخَرِينَ يَتَحَرَّقُونَ فِي رَحِمِكَ لَهْفَةً لِيَكُونُوهُ ،  
 أَمَّا هُوَ فَانْظُرِي : لَقَدْ عَرَفَ مَا يَأْخُذُ وَمَا يَتْرُكُ؛ اخْتَارَ وَأُثْبِتَ اقْتِدَارَهُ .  
 وَعِنْدَمَا حَطَّمُ الْأَعْمَدَةَ<sup>(٢)</sup> فَلَكِي يَخْرُجُ  
 مِنْ دُنْيَا جَسَدِكَ إِلَى الْعَالَمِ الْآخَرِ الْأَكْثَرِ ضَيْقاً الَّذِي فِيهِ أَيْضاً  
 عَرَفَ هُوَ أَنْ يَخْتَارَ وَيَقْتَدِرَ . يَا أُمُّهَا ابْنِ الْأَبْطَالِ ،  
 يَا مَنَابِعَ سَيُولِ جَارِفَةٍ ، يَا هَاوِيَاتِ فِيهَا مِنْ قَبْلِ ارْتَمَتْ الصَّبَايَا  
 مِنْ شَفَا قُلُوبِهِنَّ بِاَكِيَاتِ ،  
 هُنَّ ضَحَايَا الْإِبْنِ الْقَادِمَاتِ .

(١) وَلَدَ شَمَشُونِ مِنْ أُمِّ عَافِرٍ (انْظُرِ «سُفَرُ الْقَضَاءِ» ، ١٣ ، ٢ ، ٢٤) .

(٢) إِشَارَةٌ إِلَى تَحْطِيمِ الْأَعْمَدَةِ (التَّفْسِيرُ الْمَذْكُورُ ، ١٦ ، ٢٥ - ٣١) .

ذَلِكَ أَنَّ الْبَطْلَ كَانَ يَخْتَرُقُ كَالْعَاصِفَةِ مُحِطَاتِ الْعَشَقِ،  
كُلُّ وَاحِدَةٍ تَدْفَعُهُ أَبْعَدَ، وَكُلُّ قَلْبٍ مِنْ أَجَلِهِ يَخْفِقُ.  
وَعَلَى طَرَفِ ابْتِسَامَتِهِ يَقِفُ هَوًى، مُشِيحاً بِوَجْهِهِ مِنْ قَبْلُ، - مُتَحَوِّلاً.

## المرثية السابعة<sup>(١)</sup>

لا نوسلاً، أنت يا صوتاً نَصِيحَ، لا تكن نوسلاً  
صرختك، بل اجعلها صافية كَصَيْحَةِ الطَّائِرِ  
الذي يحمله الفصلُ عالياً حتى ليكادُ يَنسَى في طَيْرَانِهِ  
أنهُ مخلوقٌ نحيلٌ وليسَ قلباً فريداً  
يدفعهُ هُوَ في سمائه الحميمَةِ الصَّافيةِ . كمثلِهِ

(١) كتبها في ٧ شباط/فبراير ١٩٢٢ في موزو حتى يبيتها السادس والثمانين، الذي ينتهي بالقول مخاطباً الملاك: «ولكنك لن تأتي لمساعدتي»، وفي ٢٦ من الشهر نفسه حذف ريلكه التعبير «لمساعدتي» وأضاف الأبيات الختامية (من البيت ٨٧ إلى ٩٢). وهذه المرثية تركز انتصار الذات المبدعة، التي تصبح نداءً للملاك بفضل الإبداع الفني الذي تمثله هنا إنجازات العمارة المصرية والقروسطية (الأوربية) والموسيقى. وكما في عمل ريلكه «سونيات إلى أورفيوس»، فالأبيات ٥١-٥٦ في المرثية الحالية تساهم في «نقد الحضارة الحديثة» Kulturkritik الذي يدفع بالطبيعة وثقافة الماضي بمواجهة التقنية الحديثة التي هي ابنة التجريد العلمي، والتي يُمثل عليها هنا بمحول كهربائي أمريكي («مطامر للقوى شاسعة»، البيت ٥٤). ويؤكد ريلكه نفسه على هذا الجانب في رسالة شهيرة إلى مترجمه البولندي فيتولد فون هوليفيتش Witold von Hulewicz (في ١٣ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٢٥)، يتهم فيها أمريكا الشمالية بـ «إغراقنا بأشياء فارغة غير متميزة، أشياء أشياء...». كانت هذه النزعة المضادة لأمريكا الشمالية سائدة في تلك الفترة، التي شهدت أيضاً، وبالمقابل، من ينادون بانتصار التكنولوجيا الأمريكية. وحتى يعرف القارئ مدى تأثير فكر ريلكه الشعري على معاصريه في ما وراء تباين أفكارهم، يكفي التذكير بأن برتولد بريشت Bertold Brecht، الذي كان مناوئاً لريلكه في نواح أخرى، يبدو في قصائده الساخرة من هوليدو شديد الاقتراب من نقد ريلكه هذا للأمريكان. وإلى تفكير ريلكه هذا استند هايدغر Heidegger هو الآخر في شجبه لإبدال طواحين منطقة «الغابة السوداء» بمحطات توليد كهربائي على نهر الزاين. لكن بالرغم مما تعبر عنه هذه المرثية على شاكلتها الخاصة من «عسر للحضارة» فهي تظل قبل أي شيء آخر قصيدة التأكيد الإيجابي والاحتفاء بالكينونة الذي يجد إحدى صيغته الزفيعة في القول: «إنه لرائع أن نكون هنا» («Hiersein ist herrlich») (البيت ٣٨).

لا على نحوٍ آخرٍ سَتُنَادِي أَنْتَ  
حتى تظهرَ الحبيبةُ الصّامئةُ التي ما برحتَ غيرَ مرئيةٍ .  
يبطئُ سوفَ تستيقظُ في داخلها الإجابةُ ، وتدفأُ لدى استماعِها إليك ،  
وتصيرُ شعلةً لاهبةً متجاوبةً واشتعالكَ الجسور .

ولسوفَ يدركُ الربيعُ أنثدَ ، فما من مكانٍ  
إلا ويحملُ نبرَ البشارة . في البدءِ ستأتي تلكَ الصرخةُ الأولى  
الخافتةُ ، المتسائلةُ ، التي يحيطُها نهارٌ مُوافقٍ  
بصمتهِ المتعاضمِ في قلبِ السكون .  
ثم تليها درجاتٌ ، درجاتُ النداءِ المرتقيةِ  
إلى هيكلِ المستقبلِ المعلومِ به . ثم تكونُ الزغرودةُ<sup>(١)</sup> ، هذه النافورة  
التي في اندفاعِ شعاعِها تتداركُ سقوطَها وتحوّلُها  
لعباً واعدأً . . وأمامك الصّيف .

لا فحسبُ كلِّ صباحاتِ الصّيفِ . ، لا فحسبُ تحوّلِها  
إلى نهاراتٍ ، ويداياتِها المشعّبة .  
لا فحسبُ النهاراتِ العذبةِ التي تحيطُ بالزهر ،  
وفي الأعلى تكتنفُ أشجاراً مكتملةً ، بالغةً المتانةِ وقوية .  
لا فحسبُ ورعُ كلِّ هذه الأشكالِ التي أينعتُ ،  
لا فحسبُ الدروبُ ، لا فحسبُ المروجُ كما تبدو أثناءَ المساء ،

---

(١) بالمعنى الموسيقي للكلمة : التريد السريع المتأوب لنغمتين بما يحدث إحساساً بالفرح كما في زغرودة العصافير (المترجم) .

لا فحسبُ ذلك الصَّفَاء الذي يَتَنَفَّسُ في أعقابِ عاصفةٍ متأخرة،  
لا فحسبُ التَّعَاسُ يَقْتَرِبُ وانتظارُ شيءٍ ما في الأمسيات،  
بل اللَّيالي أيضاً! . . . ليالي الصَّيفِ العاليات،  
بل النُّجُومُ أيضاً، نجومُ الأرض.  
يا للزُّوْعَة! أَنْ تَكُونَ مُتَّ ذَاتَ يَوْمٍ وتذكَّرَها دون انتهاء،  
النُّجُومُ كُلُّها، فَأَنْتِ لَكَ، أَنْتِ لَكَ أَنْ تَنْسَاهَا!

أَتَنْذِرُ سَأُنَادِي الحَيِّيةَ. ولكنَّها لن تَأْتِي بمفردها.  
فَمَنْ القُبُورِ الضَّامِرَةِ ستخرجُ صبايا  
ويقفنَ أمامي. . . فالتَّدَاءُ ما إِنْ أَكُونُ قد أَطْلَقْتُهُ  
أَتِي لِي أَنْ أَحَدُ مِنْ مَدَاهِ؟ لَيْسَ يَكْفُ الغُرْقَى  
عن تَلْمُسِ اليَابِسَةِ. أَذْنَى شَيْءٍ تَقْبِضُنَ عَلَيْهِ ذَاتَ يَوْمٍ هُنَا يا صَغِيرَاتِ  
يَنْوُبُ عن أَشْيَاءٍ أُخْرَى كَثِيرَةٍ.  
لا تَحْسِبْنَ المَصِيرَ شَيْئاً آخَرَ غَيْرَ كَثَافَةِ الطَّفُولَةِ هَذِهِ؛  
مِرَاراً تَتَجَاوِزُنَ المَحْبُوبَ وَتُسْتَعِيدُنَ أَنْفَاسَكُنَّ  
فِي خَاتِمَةِ سَبَاقِ فَرَجٍ صَوَّبَ لَا شَيْءٍ، فِي طَلَاقَةِ الهَوَاءِ.

إِنَّهُ لَرَائِعٌ أَنْ نَكُونَ هُنَا<sup>(١)</sup>. لقد عَرَفْتُنَّ هَذَا أَنْتُنَّ أَيْضاً  
يَا مَنْ يَبْدُو عَلَيْكُنَّ أَنْتُنَّ كَتَنْتُنَّ يَوْمًا  
فَقِيرَاتِ، فِي أَسْوَأِ أَرْقَةِ المَدِينَةِ مَتَقِيَّحَاتِ  
وَعَلَى أَهْبَةِ أَنْ يُرْمَى بِكُنَّ وَسَطَ التَّقَايَاتِ. لِكُلِّ وَاحِدَةٍ سَاعَتُهَا،

(١) «هنا» تعبر دائماً في هذا العمل عن الإقامة على الأرض (المرترجم).



ربما أقل من ساعة، فُسحة من الزمن بين هنيهتين،  
لا تُقاس بمقاييس الوقت، تنالُ هي فيها  
حياة. لا بل كل شيء. حياة ملء العروق.  
بيد أننا سرعان ما ننسى كل ما لا يُصادق عليه  
جأزنا في ضحكهِ السَّاحِرِ أو يحسدنا عليه. نريدُ من الأشياء  
أن تمثل أماننا، في حين لا تهب أجلى سعادة  
نفسها ما لم نكن في داخلنا حولناها.

لا عالم يا صديقة إلا في الداخل. حياتنا  
إنما هي في التحول. والخارج يتضاءل  
أكثر فأكثر في كل يوم. حيثما كان منزل بُني لكي يدوم  
هي ذي تغرض نفسها، موازية، صورة مُختَرعة  
ليس تنتمي إلا إلى الذهن، كأنها ما تزال  
مقيمة في الدماغ. تنشئ الحقة لنفسها مطامر للقوى شاسعة،  
وهلامية كالطاقة المضغوطة التي تنهلها هي من كل شيء.  
ما عادت تعرف المعابد. سخاء القلب هذا  
صرنا في السر نحفظه. وإذا ما بقي شيء  
كنا بالأمس نخدمه جاثين على الركب ونصلي له  
فهو سرعان ما ينسكب كما هو في غير المعرني.  
كثيرون ما عادوا حتى ليلمحوه، ولا يقوون  
على بنائه في أعماقهم، وسط أعمدة ونماثيل، أكبر من ذي قبل.  
كل تحول غامض للعالم له محروموه من الإرث،

أولئك الذين لم يعد الماضي عائداً لهم، ولا رصيدٌ لهم بعدُ في المستقبل .  
 ذلك أنه حتى القريبُ بعيدٌ على البشر . ولكن  
 بدلَ أن يُبلبلنا هذا ينبغي أن يُقوِّيَ في أنفسنا  
 دوامَ ما لا نزالُ نعرفُ من أشكالٍ . ذاتَ يومٍ قامَ هذا بين البشرِ ،  
 منتصباً في قلبِ القدرِ السَّاحيِّ ، في صُلبِ جَهْلِنَا للهدفِ ، مُجتَرِحاً لنفسهِ كياناً ،  
 واجتذبَ إليه النجومَ من سمائها الوثاقية . هو ذا أريكةٌ ثانيةٌ أتينا الملاك  
 أنت لا سواك ؛ فليلقَ من جديدٍ خلاصَه  
 في نظرتك المتأملِ ولِيعاودِ الانتصابَ فيها .  
 بواباتُ معابدٍ ومسلاتُ وأبوابِ الهولِ واندفاعُ الكاتدرائيةِ  
 رماديةٌ وشاهقةٌ في أفقِ مدينةٍ غريبةٍ المرأى أو مندثرة .

أفما كانَ ذاكَ مُعْجِزاً؟ هلا جاهرَتْ باندھاشِكِ أتينا الملاكَ ، فهذا إنما هو نحن ،  
 نحنُ يا ملاكاً عظيماً ، فلتحكِكِهِ ، ولتقلِ إننا عليه اقتدَرنا ، ذلك أنْ نَفْسِي  
 للمديحِ ليسَ يكفي . فهكذا ، ومعَ كلِّ شيءٍ ،  
 لم نُهْجَلْ نحنُ الفضاءاتِ ، هذه الفضاءاتِ الضامنةُ ، والتي هي  
 فضاءاتنا ( لا بدَّ أنها شاسعةٌ ، شاسعةٌ مرعبةٌ ،  
 بحيثُ تتسعُ لمشاعرنا المتجهةِ إليها منذُ عصورٍ وعصورٍ ) ؛  
 أو ليسَ صحيحاً أن برّجاً كانَ عالياً ؛ أو لم يكن  
 عالياً حتى إلى جانبك يا ملاك ؟ كانت كاتدرائيةُ «شارترز»<sup>(١)</sup> عاليةً والموسيقى  
 ترتقي أعلى أيضاً ، وتتجاوزُنا . لكنَّ عاشقةً تقفُ ببساطة

(١) هي كاتدرائيةُ شارتر Chartres ، القائمة في المدينة الحاملة الاسم نفسه في جنوب غربيّ باريس . كان  
 ريلكه قد زارها بصحبة التُّحَات رودان في كانون الثاني/يناير ١٩٠٦ ، وكان الأخير يدعوها «أكروبول  
 فرنسا» . أنظر بخصوصها قصيدة «ملاك الجزولة» في القسم الأول من «قصائدُ جديدة» (الترجم).

متوخذةً أمامَ نافذتها في الليل...  
 أو ما كانت تبلغُ ركبَّكَ يا ملاك<sup>(١)</sup>؟ لا تحسبني أنني أتوسل،  
 يا ملاك، وحتى إذا ما فعلتُ ذلكَ فإنَّكَ لن تأتي،  
 فدائماً إلى الزَّحيلِ يدعوكَ ندائي<sup>(٢)</sup>؛ وبوجهٍ تيارٍ قويٍّ كهذا  
 لا تقدِرُ أنتُ أن تصمَدَ. كذراعٍ ممدودة  
 هو ندائي. ويدي المفتوحةُ في الأعلى  
 من أجلِ الإمساكِ تبقى أمامك مفتوحة  
 توقياً لك أو تحذيراً<sup>(٣)</sup>،  
 عصيةً على القبض، عصيةً تماماً.

(١) إشارة إلى مصارعة النبي يعقوب للملاك («سفر التكوين»، ٣٢): كلُّ عاشقة حقيقيَّة هي في نظر الشاعر قادرة على مصارعة الملاك، شأنها في ذلك شأن النبي نفسه. وكتابة هذه المراثي نفسها هي ضرب من مصارعة للملاك: أنظر الحاشية التالية (المترجم).

(٢) يتيح الفعل المستخدَم في هذا البيت Hinweg قراءتين اثنتين بحسب تشديدنا للكلمة المركَّبة هذه. فإذا ما تمَّ التشديد على مقطعها الأول Hin صار معناها: «طريقٌ موصلة إلى غاية»، وإذا ما وقع التشديد على المقطع الثاني Weg، أصبحت تعني: «إنصرف». والمعنى الثاني يفرض في حقيقة الأمر نفسه، لأنَّ الأبيات الأخيرة هذه تُشَفُّ عن مواجهة متصاعدة للملاك، هو الذي يثير في بداية العمل الإحساس بالزَّعب. مواجهة تنتهي بانتصار الشاعر عليه، لا بمعنى انتصار أناه الذاتية أو التجريبية، بل هي الأنا الشاعرة المستندة إلى خلفيات البناء والموسيقى الإنسانيين (مصر القديمة، شارتر، إلخ).

(٣) ينفي الشاعر استماره لفكرة مصارعة الملاك ويستعير بعض مفردات عالم المصارعة، حيث يعمل المصارع على اتقاء خصمه تارةً ويحاول الإمساك به طوراً (المترجم).

## المرثية الثامنة<sup>(١)</sup>

مهداة إلى رودولف كاسنر<sup>(٢)</sup>

Rudolf Kassner zugeeignet

بجلٍ عينيهِ يرى كائنُ الطبيعة<sup>(٣)</sup>

(١) كتبها في موزو في ٧ و ٨ شباط/فبراير ١٩٢٢. وإن اختيار وزن منتظم وأبيات مرسلّة (بلا قوافي) ليقرب هذه المرثية من «جنّازات» وملكه ويمكّنها من تبقي نبرتها التعليمية نسبياً. وتبدو هذه المرثية وهي تنسف القناعات الإيجابية الذي أحرزتها المرثية السابقة. فمكانة الإنسان في العالم تبدو هنا مهذّدة من جديد بالوعي بالموت. وقد مهّدت لهذا التفكير نصوص عديدة، أثّرت على ريلكه تأثيراً كبيراً، منها اكتشاف تقديم موجز وهام كان الشاعر هولدرلين قد وضعه لروايته «هيزيون Hyperion»، جاء فيه: «لقد أضعنا وحدة الزوج، أو الكيان بالمعنى الوحيد الممكن للمفردة... صرنا نتزعزّع أنفسنا من العلاقة الهادئة بالعالم بما هو HEN KAI PAN (عبارة يونانية مركزية تعني «الواحد والكل»، أي «الواحد بما هو كل» أو «واحدية الكل»/ المترجم)... لقد أحدثنا مع الطبيعة قطعة مبرمة» ومحاضرات ألفريد شوكر Alfred Schuler (١٨٦٥ - ١٩٢٣) عن «الحياة المفتوحة» التي يرى فيها المفكر السبيل الوحيد لنشوء «شعور بالكيونة المطلقة» وأخيراً أفكار لو أندرياس - سالومي عن الجنسية في كتابها «ثلاث رسائل إلى شاب» (١٩١٨) الذي كان موضوع مراسلات طويلة بينها وبين ريلكه. كما عالج الشاعر موضوع هذه المرثية في رسائل عديدة مع لور، بدءاً برسائلته المؤرخة في ٢٠ شباط/فبراير ١٩١٤، التي يتحدّث فيها عن «التنافس» (أو الحزازة) بين حضن الأم والعالم البرّاني في إطار الجنسية البشرية. وفي المرثية الحالية لا يشكّل الحنين إلى حضن الأم والوعي بالموت سوى شيء واحد. (بخصوص تفكير ريلكه بمكانة الإنسان في العالم والعلاقة بالرحم والمقارنة بين علاقتي كل من الإنسان والحيوان بالفضاء، أنظر تصدير الديوان وحواشي هذه المرثية).

(٢) رودولف كاسنر Rudolf Kassner (١٨٧٣ - ١٩٥٩): فيلسوف وعالم بالفرة الحديثة نمساوي، كانت تجميعه بربلكه علاقة صداقة وطيدة منذ ١٩٠٧. ولا علاقة لهذه المرثية بفكر كاسنر نفسه.

(٣) كتب Kreatur، فاصداً بهذه المفردة كائن الطبيعة من حيوان ونبات، موضوعاً بمقابل الإنسان. بعد=

في المنفتح<sup>(١)</sup>. وحدّها أعيننا نحنُ تبدو  
مقلوبة وموضوعة كَفَخاخِ حوله  
تُعيقُ حريّةَ مروره.

ما يكونُ في الخارج لا نعرّفه  
إلا بفضل وجه الحيوان؛ ذلك أنا  
سرعان ما نَقْلِبُ عيني الطفل  
ونجبره على أن يرى وراءه صُوراً  
وليس أبداً المنفتح الذي يظلُّ  
في عيني الحيوانِ بالغِ العمقِ، متحرّراً من الموت.  
لا نرى نحنُ سوى الموت، أما الحيوانُ الحرّ  
فموتُه دائماً وراءه  
وأمامه الله؛ وإذا يسير  
ففي الأبدية، مثلما ينهمرُ ماءُ التوافير.  
لا يكونُ أمامنا أبداً، ولو ليومٍ واحد،

---

= هذا البيت الأولُ يسمي الشاعر الحيوانات die Tiere، حسب أصنافها وشاكلات ارتباطها بفضاء العالم (المترجم).

(١) «المنفتح» das Offene: عرّف ريلكه تصوّره لـ «المنفتح» في رسائل عديدة. هو في نظره الفضاء الذي نتخبط فيه من دون حاجة إلى تحديده أو إلى موقعة أنفسنا بإزائه. وهذا شيء يقتدر عليه الحيوان أكثر منا نحن البشر. إن وعي الإنسان يتيح له التحرك في العالم، إلا أنه يحذّر في الأوان ذاته من تلقبه للعالم. والحيوان والزهرة، في علاقتهما بفضاء العالم، يتمتعان في اعتقاد ريلكه بهذه الحرية المفتوحة والمتعذرة على الوصف التي لا يجد المرء معادلهما، وبصورة مؤقتة تماماً، إلا في لحظات الحب الأولى والشطح الصوفي. كتب ريلكه في رسالته إلى لو أندرياس - سالومي في ٢٠ شباط/فبراير ١٩١٤: «ولذا يغني [الطائر] وسط العالم كما لو كان يغني في صميم نفسه. ولذا أيضاً نستقبل نحن غناؤه بمثل هذه السهولة في داخلنا. بل يبدو لنا وهو «يرجمه» إلى حساسيتنا دون إضاعة أي شيء منه. بل هو قادرٌ حتّى على أن يُحوّل من أجلنا، للحظة، العالم كله إلى فضاء جوّاني، لأننا يخامرنا الشعور بأن الطائر لا يميّز بين قلبه وقلب العالم» (المترجم).

الفضاء الخالص الذي تظل الأزهار  
 مشرعة عليه أبداً. دائماً يكون لدينا العالم،  
 وليس أبداً اللامكان الذي لا سلب فيه: ذلك المحل الصافي  
 وغير المراقب الذي نتفّسه ونعرفه  
 بلا انتهاء ودونما طمع. يحدث للبعض  
 أن يضيّع فيه في طفولته بهدوء،  
 فيُنلّ منه. وآخر يموت فيصيره.  
 فإذا نُجاور الموت لا نعود نرى الموت،  
 بل نرى أبعد، ربما بعيني الحيوان الواسعتين.  
 أما العشاق فلولا أنّ المعشوق يحجب عنهم  
 مساحة النظر لكانوا اقتربوا منه مندهشين...  
 كأنما عن سهو، يرتسم انفتاح وراء الآخر  
 ولكن الآخر لا يمكن تخطيه  
 ومن جديد يكون أمامهم العالم.  
 لفرط انهماكنا بالصنيع لا نلمح فيه  
 سوى انعكاس لطلاقة الفضاء  
 سرعان ما يُعتم عليه خيالنا  
 أو عندما يخترقنا بنظراته الهادئة حيوان صامت.  
 ذلك هو ما يدعى المصير: أن نكون في المواجهة،  
 ولا شيء آخر، في المواجهة أبداً.

لو كان للحيوان السائر في اتجاهنا بكامل ثقته  
 قاصداً وجهته الخاصة،

وعَيَّ كَوَعِينَا نَحْنُ، لَجَرَفْنَا إِلَى مَدَارِهِ فَوْرًا.  
 لَكِنَّ وجودَهُ لَا انْتِهَاءَ وَلَا حَدُودَ لَهُ عِنْدَهُ، وَعَيْنَاهُ لَا تَرْتَدَّانِ  
 عَلَى شَرْطِهِ الْخَاصِّ، بَلْ هُوَ كَنَظَرَاتِهِ صَافٍ تَمَامًا.  
 وَإِذْ نَرَى نَحْنُ الْمُسْتَقْبَلَ يُبَصِّرُ هُوَ الْكُلَّ  
 وَيَرَى فِي الْكُلِّ نَفْسَهُ، سَالِمًا إِلَى الْأَبَدِ.

مَعَ ذَلِكَ، فَالْحَيَوَانُ السَّاخِنُ الْيَقِظُ  
 تُثْقَلُ عَلَيْهِ الْهَمُومُ وَتَبْذُرُ فِيهِ كَآبَةً عَمِيقَةً.  
 فَكَمَا لَا تُفْلِتُ نَحْنُ لَا يُفْلِتُ هُوَ أَيْضًا  
 مِنْ أَسَارٍ مَا يُكَبِّلُنَا أَغْلَبَ الْأَحْيَائِينَ: الذِّكْرَى،  
 كَأَنَّ مَا نَصْبُو إِلَيْهِ كَانَ يَوْمًا  
 أَكْثَرَ وِفَاءً وَقُرْبًا وَمَلَمَسَةً  
 نَاعِمًا بِلَا انْتِهَاءٍ. هُنَا كُلُّ شَيْءٍ مَسَافَةٌ  
 وَكَانَ هُنَاكَ نَفْحَةٌ. بَعْدَ وَطْنِهِ الْأَوَّلِ  
 هُوَ ذَا وَطْنِهِ الثَّانِي مُلْتَبِسٌ وَتَجْتَاحُهُ الرِّيحُ.  
 يَا لَسَعَادَةِ الْمَخْلُوقِ الصَّغِيرِ<sup>(١)</sup>

(١) يقصد به الحشرة والدَّوِيَّة. والمقارنة التي يقيمها ريلكه هنا بين نمط علاقتها بالفضاء ونمط علاقة الإنسان به لا يمكن فهمها إلا من خلال رسالة أخرى كتبها إلى لو أندرياس - سالومي في ٢٠ شباط/فبراير ١٩١٨. يرى هو فيها أنَّ المخلوقات التي تولد من بذار موضوع في الخارج تكون الطَّيِّعَة نفسها هي الزَّحَمِ الحَامِلَة لها أو البَطْنِ الحَاضِن لها؛ فعلاقتها بالعالم بدئية، خلافاً للإنسان الذي لا يأتي إلى العالم إلا بعد إقامة ممضة وأليمة في رجم الأم التي تشكّل له على هذا النحو عالماً أول يكون بإزائه العالم البيزنطي عالماً ثانياً يكتنزه المجهول ولا يُفْلَحُ هو في معرفته والاطمئنان إليه كلياً أبداً. يبقى أن نشير إلى أنَّ هدف ريلكه من هذه المقارنات بين شرطي كلٍّ من كائن الطَّيِّعَة والإنسان هو التشديد على قسوة شرط هذا الأخير. ولا يستعنا في هذا الصدد إلا أن نعلن عن اندهاشنا من تأكيد الفيلسوف هايدغر على أنَّ الاتفاق مع ريلكه في تفكيره هذا (الذي ينسئ هايدغر أنّه تفكير شعري) يعني أن نسعى إلى الاقتران بشرط الحيوان! انظر مقدّمة المترجم (المترجم).

الذي إلى الأبد يمكث في الرّجِم التي حَمَلته ؛  
يا لهناءة الحشرة نواصلُ نوائبها في الدّاخل  
حتى في ساعة زفافها، فالبطْنُ الحاملُ لها هو الكلّ.  
وانظرِ الطائرَ في نظاميه المبتور  
هو الذي يكادُ بالأصلِ يعرفُ كلا البَطْنَيْنِ<sup>(١)</sup>،  
كأنه روحُ أتروري<sup>(٢)</sup>  
آتيةٌ من ميّتٍ يستقبله الفضاء،  
مع صورته موضوعةً كغطاءٍ فوقه .  
ويا لانصعاقِ المخلوقِ المُجبرِ على الطيران  
بعدما يكونُ وُلدَ من رجمٍ! فكأنما هو فرغٌ من ذاته  
تراءُ يشقُّ الفضاءَ متفضاً كما يُشقُّ إناةٌ يُصدعُ،  
هكذا يَمزقُ أثرُ الوطواطِ الطائرَ  
خزَفَ الآفاقِ في ساعةِ المغيبِ .

أما نحنُ، فمتفرّجونَ أنى كُنا،  
نلتفتُ إلى الأشياءِ عاجزينَ عن الذّهابِ أبعد .

- 
- (١) يحتلّ الطائر في نظر ريلكه منزلة بين المنزلتين : فصحيح أنه يولد من بيضة تنفّس في الخارج، وأنه ينمو في عشّه في حضن الطّبيعة التي تشكّل له هو أيضاً ما يشبه رحمًا أولى، إلّا أنّ علاقته بأنّه تمرّ هي الأخرى باحتضان ورعاية وتبعية وتعرف الارتباط بحرارة الدّم . فهو أيضاً ينطبق عليه ما كتبه ريلكه في الأبيات السابقة عن «الحيوان الساخن» الذي يتكبّد كالإنسان «ثقل الهموم» وما تبذره فيه من «كأبة عميقة». إلّا أنّ مأساوية شرط الطائر هذه تتفاقم في حالة الوطواط، لأنّه يولد من رحم أنّه فعلاً ثم يكون منذوراً لاجتياح الفضاء، وهو ما تتوقّف عنده الأبيات التالية لريلكه (المترجم).
- (٢) الأثرويون هم سكّان إيطاليا القدماء، نسبة إلى «أثروريا» وهي منطقة في البلد المذكور، كانوا معروفين بما يصفه ريلكه: ينفّثون قبر المتوفى بصورته الشخصية مرسومةً بالحجم الطبيعي (المترجم).



يجتاحنا العالمُ . فنرتبه . فيتداعى .  
نعيدُ ترتيبه ، فتداعى نحنُ أنفسنا .

مَنْ قَلَبْنَا يا تُرى على هذه الشاكلة  
بحيثُ يكونُ لنا في أفعالنا كُلِّها  
مرأى مَنْ يُغادرُ ، وكما يقفُ هوَ ويتمهل  
في ذروةِ الرابيةِ الأخيرة  
التي تُريه مرّةً أخرى وادبها كُلُّه ،  
فهكذا نعيشُ نحنُ ، مُلوّحين بالوداع في كُلِّ خطوة .

## المرثية التاسعة<sup>(١)</sup>

إذا كان ممكناً أن نُكْمَلَ شوطَ وجودنا  
كما تفعلُ شجرةُ الغارِ بخُضرتها هذه

(١) بدأ كتابتها في دوينو في آذار/مارس ١٩١٢ (الآيات ١ - ٦ و ٧٨ - ٨٠)، وأكملها في موزو في ٩ شباط/فبراير ١٩٢٢. تبدأ هذه المرثية بسؤال يبدو متبشراً من خاتمة المرثية السابقة. يتعلق الأمر بإشارة إلى دافني، المحورية التي يلاحظها أبولو فتحوّل إلى شجرة غار. بعد هذا التساؤل الأليم، يستعيد ريلكه نبرة المرثية السابقة: «لكنّ أن نكون هنا لهو كثير» (البيت ١١). وتصبح المقولة المحورية هي «هنا زمنٌ ما يُقال، هنا وطن» (البيت ٤٣). هكذا يعين ريلكه محلّ الكلام الشعري، فبفضله يتصالح الكيان الإنساني والعالم. حتى هاجس الموت الذي يخترق المرثية الثامنة يكون هنا متجاوزاً: كتب مخاطباً الأرض: «دائماً كنتُ مُحَقَّةً، ولقيتُك المقدسة/ هي الموت الأليف» (البيتان ٧٦ - ٧٧). وما ينبغي ملاحظته هو أنّ ريلكه استعاد هنا الآيات التسعة التي كان قد كتبها في ١٩١٢ وصنع منها «إطاراً» لقصيدته (الآيات الستة الأولى والآيات الثلاثة الأخيرة) وأدخل بين هذه وتلك بنية حجائية (برهانية) كاملة، ممّا يدرج هذه المرثية بين أكثر قصائده امتثالاً لبناء محسوب بدقة عالية (أنظر في تصدير الديوان التحليل المقترح للنية البلاغية لهذه المرثية). عبر الفعل الغني، يؤكد الفاعل الإنساني «نحن» وجوده في مواجهة الملاك. وبعد «مناظرة» طويلة يضطلع فيها الشاعر بدور السائل والمُجيب، يلقي السؤال الافتتاحي عن غاية الوجود الإنساني إجابته في التأكيد على «انتصار» الشاعر، الذي يهب قلبه الأشياء وجوداً إضافياً. والحق، فإن ارتكاز القصيدة على وظيفة القول الشعري قد أثار تساؤلات عنا إذا كان موضوع «مرثي دوينو» يمثل في الكائن الإنساني بعامة أم في الشاعر. إن الاثنين يبدوان هنا مترابطين بلا فكاك. ويلاحظ في القصيدة تدرّج، لا شك أنّ الشاعر خطّط له بوعي، من «هذا» (أي الشيء، مُعابِئاً في الوجود) إلى «نحن» ثم إلى «الأنا»؛ وهذه الأخيرة ليست «أنا» تجريبية أو عشوائية، بل هي «أنا» الشاعر التي تحقّق ماثرة التحوّل الإنساني. يمكن أخيراً القول إنّ المرثية تقوم من الناحية الدلالية على محورين أساسيين، يتمّ في أوّلهما حسم سؤال ما يُقال وما لا يُقال لصالح فاعلية القول؛ وفي الثاني تنشأ وظيفة التحويل: تحويل ما يُرى وما ينبغي أن يُقال إلى ذخيرة غير مرئية وذلك بإضافتها إلى جوائية الكيان. وهذا هو ما كان ريلكه يرى فيه العمل الأساس للشاعر، الذي يصفه هو في رسالته إلى مترجمه البولندي هوليفيش كما يأتي: «نحن نخلات اللا مرئي. يبلغ اللّهف نجني عسل المرثي لنسكبه في قفاثر اللا مرثي الذهبية الكبيرة».

التي هي أعمق قليلاً من كل خضرة سواها،  
وبهذه التمرّجات في حواف الأوراق،  
فلَمْ نحْزْ مُلزَمُونَ بالشرطِ الإنسانيّ -، ولمْ نهفوَ  
إلى مصيرٍ فيما نهْرَبُ من المصير؟

وذلك لا لأنّ السعادة موجودة،  
هذه الهبة المبكرة لهزيمة قادمة،  
لا ولا عن فضولٍ أو لتمريس القلب،  
فهذا كلّهُ نحْزُ في الغار واجدوه...

بل لأنّ كوننا هنا كثيرٌ حقاً، ولأنّ كلّ ما هو هنا  
يبدو بحاجة إلينا، كلّ هذه الأشياء الزائلة والتي تبدو بصورة غريبة  
مُطالِبةً بنا، نحْزُ الأكثر زوالاً منها. مرّة واحدة.  
كلّ شيءٍ مرّة واحدة. مرّة واحدة لا أكثر. ونحْزُ أيضاً،  
مرّة واحدة. لا أكثر أبداً. لكنّ أن نكونَ كُنا هذا  
مرّة واحدة، وإن تكن مرّة واحدة وليس أكثر:  
أن نكونَ كُنا أرضيّين، فهذا يبدو أن لا رجوع فيه.

هكذا نستعجلُ أنفسنا ونريدُ تحقيقَ ذلك،  
نريدُ أن نُمسكَ به بأيدينا البسيطة،  
في نظراتٍ أكثر اكتفاء وقلوبٍ صامتة أخيراً.  
نريد أن نصبحَ ذلك. - ولمن نُهديه؟  
الأخرى أن نحفظَ بكلّ شيءٍ إلى الأبد... لكن في العلاقة الأخرى وأسفاه

ما نحملُ معنا؟ لا فاعليَّة التأمل  
 التي تعلَّمتُها هنا ببالغ البطء، ولا شيء ممَّا حدثَ هنا.  
 وإذنْ فسَنحملُ معنا الآلامَ. وقبلَ كلِّ شيءٍ هذا الثَّقَلُ،  
 تجربةُ العشيِّ الطَّويلة، - وبالتالي  
 لا شيءٍ سوى ما لا يُنقالُ. ولكنَّ فيما بعدُ،  
 تحتَ النجومِ، كلاً، ما جدوى ذلك، إنَّه لأفضلُ لها أن تبقى عصيةً على  
 القولِ.

من سفحِ الجبلِ لا يجلبُ المُسافرُ إلى الوادي  
 حفنةً من الترابِ تنبؤ عن الوصفِ،  
 بل كلاماً ظفَرَ هوَ به، كلمةً خالصةً، نبتةً جنطانياً<sup>(١)</sup>  
 صفراءُ أو زرقاء. ولعلَّنا هنا لنقولَ: «منزل»،  
 «جسر»، «نافورة»، «بوابة»، «قفير عسلٍ»، «بستان»، «نافذة» -  
 أو لنقولَ: «عمود»، «برج أجراسٍ»... لكنَّ أن نقولَ ذلك  
 كما لم تعتقدِ الأشياءُ أنَّها ستكون  
 في صميمها ذاتِ يومٍ. أفليستِ الحيلةُ الخفيةُ  
 لهذه الأرضِ الضامَّةِ عندما تستحثُّ العشاقَ  
 هي أن يقربَ أدنى مشاعرهما من الشَّطْحِ؟  
 العتَبَةُ: ما يمنعُ يا ترى عاشقينَ  
 من أن يتلفا هما أيضاً قليلاً  
 أقدمَ عتبةٍ للبابِ كما فعلَ قبلَهما كثيرونَ  
 وآخرونَ يأتونَ بعدهما؟

(١) الجنطيانا نبتة برية معشبة ولها أزهار باللونين اللذين يذكرهما الشاعر، لهما مفعول شافٍ (المرجوم).

هنا زمنٌ ما يُنْقَالُ<sup>(١)</sup>، هنا وطنه .  
 تكلم وأقر. فأكثر من أي يوم مضى تتلاشى الأشياء  
 الممكن عيشها، وما يأتي  
 ليشغل مكانها إن هو إلا صنعة تفتقر إلى الصور،  
 صنعة تحت قشور من تلقاء نفسها تنقشع،  
 ما إن يكبر الفعل تحتها ويرسم لنفسه حدوداً جديدة.  
 بين المطارق تبقى  
 قلوبنا كما يبقى  
 بين الأسنان اللسان  
 مُجَاهِراً بالمديح مع ذلك .

إمتدح العالمَ أمام الملاك، لا ما لا يُنْقَالُ،  
 فهو لن تستطيع أن تبهزه بانفعالات مُتسامية؛  
 والعالم الذي تقبض عليه حواسه بأقوى مما يُتاح لك أن تفعل،  
 لست فيه سوى مبتدي. أروه إذن  
 أشياء بسيطة، كل ما يعيش  
 وقد عولج من جيل إلى آخر باعتباره خاصتنا،  
 وفي متناول أيدينا وأعيننا .

(١) أثر الاستعانة بتعبير «ما يُنْقَالُ»، المأخوذ من نصّ الفري الشهير «موقف ما لا يُنْقَالُ» في أول كتابيه «المواقف والمخاطبات»، على استخدام التعبير «ما يُنْقَالُ». فالصيغة الأولى تتمتع بحضور مفهومي متين، في حين يمكن أن تدفع الثانية إلى التفكير بـ «ما يُنْقَالُ» بمعنى ما تقوله الناس لا بمعنى ما يهب نفسه لفاعلية القول ويؤنسها (المترجم).

حَدَّثَهُ عَنِ الْأَشْيَاءِ وَسَيَقِفُ مِنْدَهْشاً كَمَا وَقَفْتَ أَنْتَ بِالْأَمْسِ  
 أَمَامَ صَانِعِ الْجِبَالِ ذَاكَ فِي رُومَا أَوْ الْخَزَافِ عَلَى شَاطِئِ النَّيْلِ،  
 قُلْ لَهُ كَمْ يَقْدِرُ شَيْءٌ أَنْ يَكُونَ سَعِيداً وَبَرِيئاً وَعَائِداً إِلَيْنَا،  
 وَكَيْفَ يَتَلَاشَى حَتَّى الْأَلَمِ الشَّاكِي وَيَتَفَتَّحَ صُورَةً صَافِيَةً،  
 وَيَخْدُمُنَا كَمَثَلِ شَيْءٍ أَوْ يَمُوتَ دَاخِلَ شَيْءٍ لِيُعَاوِدَ الْإِنْبِثَاقَ  
 فِي مَحَلٍّ آخَرَ مُشْعِشِياً مِنْ دَاخِلِ كَمْنَجَةٍ . - وَهَذِهِ الْأَشْيَاءُ  
 الْمَعْتَادَةُ عَلَى الرَّحِيلِ، كُلُّهَا، تَفْهَمُ أَنَّكَ تُمَجِّدُهَا؛  
 تَحْسَبُ، هِيَ الزَّائِلَةُ، أَنَّنَا، نَحْنُ الْأَكْثَرُ زَوَالاً، قَادِرُونَ عَلَى أَنْ نُنْقِذَهَا.  
 بِيَدِ أَنَّنَا نَرِيدُ، وَعَلَيْنَا، أَنْ نُحَوِّلَهَا فِي قُلُوبِنَا غَيْرِ الْمَرْتِيَةِ،  
 أَنْ نُحَوِّلَهَا فِينَا، بِلَا انْتِهَاءٍ!، أَبَا كُنَّا فِي نَهَايَةِ الْمَطَافِ.

أَيْتُهَا الْأَرْضُ، أَوْ لَيْسَتْ هَذِهِ بُغْيَتِكَ: أَنْ تَتْبَعَنِي  
 غَيْرَ مَرْتِيَةٍ فِينَا؟ - أَوْ لَيْسَ هَذَا هُوَ حُلْمُكَ:  
 أَنْ تَكُونِي غَيْرَ مَرْتِيَةٍ مَرَّةً -، أَيْتُهَا الْأَرْضُ! غَيْرَ مَرْتِيَةٍ!  
 أَيْةٌ مَهْمَةٌ إِنْ لَمْ تَكُنِ التَّحَوُّلَ تُلْزِمِيَنِي بِهَا؟  
 أَيْتُهَا الْأَرْضُ، يَا أَرْضاً حَيِيَّةً، إِنَّنِي لَأَرِيدُ. صَدَّقِيَنِي، لَنْ نَحْتَاجِي  
 إِلَى رِبْعَاتِكَ كُلِّهَا لَتَكْسِيَنِي إِلَيْكَ -، رِبْعٌ وَاحِدٌ،  
 وَاحِدٌ لَا غَيْرُ هُوَ أَكْثَرُ مِمَّا يَحْتَمِلُهُ دَمِي.  
 مِنْ زَمَنِ بَعِيدٍ أَنَا مُنْحَازٌ لَكَ بِصُورَةٍ لَا تُثْقَالُ.  
 دَائِماً كُنْتُ مُحَقِّقَةً، وَلُفْتُكَ الْمَقْدُوسَةَ  
 هِيَ الْمَوْتُ الْأَلِيفُ.

أنظري، إني أحياء. مم؟ لا الطفولة ولا المستقبل  
ليتضاء لا. وجود إضافي<sup>(١)</sup>  
ينبثق الآن في قلبي.

---

(١) إلى جانب معنى «إضافي» أو «مزيد»، تمتع المفردة überzählig بمعنى آخر هو «ما يخرج عن العدد» أو «يتجاوز كل حساب»، إلا أن شراح ريلكه يكادون يجمعون على استبعاده.

## المرثية العاشرة<sup>(١)</sup>

فَلْيَايَ الْيَوْمَ الَّذِي أَخْرَجُ فِيهِ مِنَ التَّفَكِيرِ الْمُجْهَدِ  
لَاغِيَّيَ الْمَجْدَ وَالْفَرْحَ أَمَامَ مَلَائِكَةِ مُؤَيَّدِينَ .  
لَا يَتَخَلَّفَنَّ أَيُّ مِنْ مَطَارِقِ قَلْبِي الْوَاضِحَةِ  
سَائِراً عَلَى أَوْتَارِ رَخْوَةٍ أَوْ مَرْدَدَةٍ  
أَوْ عَلَى أَهْبَةِ الْانْفِصَامِ . وَلِيَزْدَنِي مَحْيَايَ النَّاصِحِ  
كَالْأَنْهَارِ الْقَا، وَلِتَفْتَحْ حَتَّى الْأَدْمُعُ الَّتِي لَا تَكَاذُ تَبِينُ .  
كَمْ سَتَكُونِينَ عَزِيزَةً عَلَيَّ  
يَا لِيَالِي الْعَذَابِ . كَيْفَ لَمْ أَسْتَقْبَلْكَ  
جَانِئاً أَمَامَكَ يَا شَقِيقَاتِ لَا يُعْزِينَ؟ كَيْفَ لَمْ أَضِغْ  
فِي شَعُورِكُنَّ الشَّعْثَاءِ أَكْثَرَ شَعَثاً أَنَا نَفْسِي؟ نَحْنُ مِنْ تُبْذَرُ آلَمُنَا .  
مَنْ بَعِيدٍ نَرَصُدُهَا فِي دِيمُومَتِهَا الْبَائِسَةِ لَكِي نَرَى

---

(١) أكمل الشاعر الصيغة النهائية لهذه المرثية في قصر موزون في ١١ شباط/فبراير ١٩٢٢ . وكان قد كتب في دوينو في ١٩١٢ الأبيات الاثني عشر الأولى، التي احتفظ بها في الصيغة النهائية مُدْخِلاً عليها تعديلاً واحداً (وضع الصيغة «منفصلة» أو «على أهبة الانفصام» بدل «غاضبة» في وصفه في البيت الخامس للأوتار التي لا يريد هو من قلبه أن يعزف عليها لحظة الخروج من امتحان الفكر العسير هذا) . كما كان قد وضع بياريس في ١٩١٣ صيغة أولى لمقطع من ٤٥ بيتاً لم يأخذ بها هنا وسُتشر ضمن قصائده من وراء القبر . وتتمتع هذه المرثية بخصوصية على صعيد الشكل : فعلى الرغم من وجود فقرات سرديّة في المراثي السابقة فهذه المرثية هي الوحيدة التي تقوم على السرد بكاملها، على أنه سرد أليغوري (حكاية رامية أو مثل)، يعمل فيه الشاعر على «تشخيص» الجنس الروائي نفسه عبر شخصية «المناحة» .



ما إذا كانت سَتَكُفُّ، في حين هي  
 إيراقتنا الشَّوْطِي، عناقِيأتنا المظلمة<sup>(١)</sup>،  
 واحدٌ من فصولِ عاينِا الحميمِ -، لا مجرد فضل  
 بل محلٌّ ومقامٌ وملأٌ وأرضيةٌ وبيت.

ما أغزبها وا أسفاه شوارع مدينة الألم  
 حيثُ وَسَطَ كاذبِ السَّكُونِ المصنوعِ من فائضِ من الصَّخبِ،  
 يلمعُ بقوة، وقد صُبَّ في قوالبِ الفراغِ،  
 ذلكَ الدَّوِّي المذهبُ، نُصِبُ الصَّحيجِ ذاكِ.  
 لو رآها ملاكٌ لَكَنَّسَ سَوَقَ سلوانِها هذه لا يُبقي منها على أثرِ،  
 صاعقاً بِسَطاطِها المَلأى بِسِلَعِ التعزيةِ أمامَ كنيسةٍ جُلِيتْ جاهِزةٌ تماماً<sup>(٢)</sup>،  
 كنيسةٍ مغلقةٍ ونظيفةٍ وشاعرةٍ بالفراغِ كدائرةٍ بريدٍ في يومٍ أحدِ.  
 لكنْ أبعدَ قليلاً ما برحتِ السَّوَقُ الشعبيَّةُ تَمُوجُ حتَّى الحوافِ.  
 أراجيحُ يتحرَّزُ المرءُ فيها، قفازونٌ وبهلواناتُ حماسيون،  
 ودكاكينُ للزَّمي تعرضُ تماثيلها الصَّغيرةَ الضَّاحكةَ المُجمَّلةَ،  
 حيثُ تهتزُّ دريئةُ الزَّمامَةِ باعثةً صَخَبَ صفيحةٍ من التَّنَكِّ،

(١) هذه التِّبَّة (وتعرَّفها القواميس بأنَّها نبتة معشوشبة من فصيلة الدَّفَلِيَّات أزهارها جميلة مختلفة الألوان) اسمها بالألمانيَّة: Sinngrün، ولها اسم آخر هو: Immergrün. ولا شكَّ أنَّ الشَّاعر أثار المفردة الأولى لما فيها من جناسٍ جزئيٍّ مع المفردة Sinn التي تعني «معنى»: فالمعاناة في نظره هي التي تُشمر المعاني وتحولُ الألم إلى معرفة. (ملاحظة من المترجم: في العربيَّة تُسمَّى هذه النبتة «قُضاب» وكذلك «عناقِيَّة»، وقد اخترتُ المفردة الثانية: فمع أنَّها لا يمكن أن توحى بـ «المعاني» فلملَّ في تضمينها كلمة «العناقِ» ما يشفع لاختيارها.)

(٢) ينتقد ريلكه موقفَ المجتمعات الحديثة من الموت وعلاقتها بالجداد، المحوَّل إلى شعائرية بسيطة شُبَّ سلعية.

عندما يصيبها هذافٌ ماهرٌ ويمضي مترنحاً  
 بين التَّجَاحِ وعَمَلِ الصُّدْفَةِ؛ فَلِجَمِيعِ ضُرُوبِ التَّسْلِيَةِ دُكَاكِينِ  
 تَجْتَذِبُ المَازَةَ بالضَّيَاحِ ودَوِيِّ الطَّبْلِ . للكِبَارِ  
 ثَمَّةٌ أخيراً هذا العَرَضُ الاستثنائيُّ: يُرِيهِمُ كَيْفَ  
 يَتَكَاثَرُ المَالُ تَشْرِيحَتاً . لا لِلإِسْتِمَاعِ وَحْدَهُ  
 بل يرونَ آلَةَ المَالِ الجَنَسِيَّةَ، كَامِلَ السِّيَاقِ، سِيروَتَهُ، هذا كُلُّهُ  
 الَّذِي يُنَوِّرُ العَقْلَ وَيُخَصِّبُ المِرَّةَ . . .  
 . . . لَكِنْ لَيْسَ بَعِيداً عَنِ ذَلِكَ المَكَانِ  
 وَرَاءَ الدُّكَاكِينِ الأَخِيرِ المَكْسُوفِ بِإِعْلَانَاتٍ تَمْتَدُّحُ «قَاهِرَةُ المَوْتِ»،  
 هَذِهِ الجَعَّةُ الحَامِزَةُ الَّتِي تَبْدُو فِي فَمِ الشَّارِبِينَ شَدِيدَةَ الحَلَاوَةِ  
 مَا دَامُوا يَمْلِكُونَ أَلْعَابَ تَسْلِيَتِهِمُ المُنْعِشَةَ . . .  
 وَرَاءَ الدُّكَاكِينِ الأَخِيرِ، وَرَاءَهُ تَمَاماً، يَبْدَأُ مَا هُوَ حَقِيقَتِي .  
 أَطْفَالٌ يَلْعَبُونَ، وَأَزْوَاجُ عَشَّاقٍ يَتَعَاقِفُونَ، مَنَعَزِلِينَ،  
 وَقُورِينَ فَوْقَ العُشْبِ الضَّامِرِ، وَكَلَابٌ تَمَارَسُ طَبِيعَتُهَا .  
 وَالْفَتَى مَجْتَذِبٌ أَبْعَدَ: مَنْ يَدْرِي؟ فَقَدْ يَكُونُ  
 عَاشِقاً لِمُنَاحَةٍ<sup>(١)</sup> شَابَّةٍ . . . يَتَبَّعُهَا فِي الحَقُولِ . تَقُولُ لَهُ:  
 «بَعِيداً . هُنَاكَ فِي العِرَاءِ نَحْيَا . . .» أَيْنَ؟ وَيَتَبَّعُهَا  
 مَسْحُوراً بِأَهَابِهَا، بِكَتْفَيْهَا، بِجِيدِهَا، - لَعَلَّهَا  
 مِنْ مُحْتَدٍ كَرِيمٍ . . . وَلَكِنَّهُ يَتْرَكُهَا وَيَتَبَعِدُ  
 يَلْتَفِتُ، وَيَلْوُحُ . . . مَا الْفَائِدَةُ؟ لَيْسَتْ سِوَى مُنَاحَةٍ .

(١) هنا تشخيص للمناحة (المترجم).

وحدهم الموتى الصغار، في الطور الأول  
 من سكينتهم غير الزمنية، حيث ينقطعون من الحياة،  
 يتبعون مثيلاتها وقد عشقوهن. الصبايا  
 تنتظرن هي وتجذبهن. بلطف تريهن  
 ما تحمل: لآلئ الألم وبراقي الصبر اللذنة..  
 أما الفتيان فإلى جانبهم  
 تسير هي دون أن تنس بينب شقة.

لكن في الوادي، حيث يقمن، تريد إحدى أكبر المناحات سناً  
 أن تُعنى بالفتى، والأخير يطرح أسئلته: - ذات يوم، تقول له،  
 كئا، نحن معشر المناحات، سلالة عظيمة. كان آباؤنا  
 يعملون في مقالع الجبل الضخم؛ يحدث أحياناً  
 أن يُعثر في عالم البشر على قطعة صقيلة من الألم الأصلي  
 أو على حثالة من الغضب المتحجر لفظها بركاناً قديم.  
 هذا كله من هناك يأتي. كئا في ما مضى ثريات.  
 ثم تقوده برفق عبر منظر المناحات الواسع،  
 تُريه أعمدة المعابد، وأنقاض القلاع  
 التي منها حكم أمراء المناحات بحصافة  
 سائر البلاد. تُريه أشجار الدمع  
 السامقة وحقول كآبة يانعة الأزهار  
 (ليس يعرف الأحياء منها غير أوراقها الناعمة)؛  
 تُريه حيوانات الجداد وهي ترعى، - وأحياناً  
 يجتاز نظريهما طائر فرغ يمضي بتحليقه الخفيض

يرسمُ في البعيدِ صرخته المتوحّدة .  
 في المساءِ تقوُّدهُ إلى أضرحه أسلافِ المناحات ،  
 من عزافاتِ وأنبياء .  
 ثمَّ يُقبلُ الليلُ فيمشيانِ الهوينى ، وسرعانَ ما يبرزُ القمر  
 كاشفاً عن ذلكَ الذي يسهُرُ على سائرِ الأشياءِ ،  
 الصُرحِ المقابريِّ ، صنو ذلكَ الآخرِ الذي هوَ في وادي التيل ،  
 أبي الهولِ العظيمِ : وجه  
 الحُجرةِ التي هيَ بلا كلام .  
 يتأملانِ مندهشينِ الرأْسَ المتوجَّ الذي إلى أبَدِ الدهر  
 وبصمتٍ وضعَ مُحيا الإنسان  
 في ميزانِ النجوم .

عيناه الغارقتانِ في دوارِ بدايةِ الموتِ هذه  
 لا تُحيطان بهذا كُلِّه . لكنَّ دليلته  
 تكشفُ تحتَ حافةِ البِشْتِ<sup>(١)</sup> عن البومة ؛ فيلامسُ الطائرُ الفَرْعَ

(١) البِشْتُ هي القلنسوة الفرعونية . وفي ذكر البومة هنا استحضار لتجربة عاشها ريلكه بنفسه في أثناء زيارته لمصر في ١٩١١ . ففي رسالة إلى ماغدا فون هاتينبرغ Magda von Hattinberg (التي كان ريلكه يدعوها بـبنوتا Benvenuta) في الأول من شباط/فبراير ١٩١٤ ، يصف ريلكه بدقة ليلة كان قد أمضاها ساهراً أمام تمثال أبي الهول يتأمله في معزل عن السياح الآخرين الذين كان بعضهم ساهرين هناك أيضاً . كتب ريلكه : «كنتُ أُميد تأملها [وجنة أبي الهول] ، وإذا بي أجدني ، دون سابق إنذار ، مُنجماً بشفة أبي الهول ، قادراً على الإمساك به وتلقّيه في تمامِ استدارته . لم أفهم ما حدث إلا بعدَ هنيهة : كانت بومة قد حلقت تحت حافة القلنسوة الفرعونية ، وبيطء ، وبمتهى وهافة السَّعْجِ في ذلك العمق اللَّيْلِيّ البالغ الصفاء ، لامست بطيرانها الخفيف وجهه . وفي اللَّحظة ذاتها ، وكأنا بمعجزة ، انطبع إطار تلك الوجنة في سمعي الذي كانت ساعات ممضاة في سكون اللَّيْلِ قد أحالته صافياً تماماً » .

طويلاً وجنةً التَّضْب،  
مُبِرِّزاً منحناه الأنضَج،  
وراسماً برفقٍ في السَّمْعِ الناشئ  
للفتى المَيِّتِ، في صفحتين  
مُشرعتين، ذلك الإطار الذي ينبو عن الوصف.

وفي العُلَى كانتِ النُّجُومُ. نجومٌ جديدةٌ<sup>(١)</sup>. نجومٌ بلادِ الألم تلك.  
تُسَمِّيها المناحةُ على مَهْلِها: هي ذي  
نجمةُ الفارسِ، وهناكَ نجمةُ العصا، والكوكبةُ الأكثرُ استدارة  
إسمُها تاجُ الثَّمار. وأبعد، ناحيةُ القطب:  
نجومُ المهديِّ والدَّربِ والسُّفَرِ اللَّاهِبِ والذِّمَّةِ والثَّافِذة.  
وهناك، في سَماءِ الجنوبِ، تسطُّعُ بحرفِ التَّاجِ،  
صافيةٌ كخطوطِ يدِ مباركةٍ، «المبم»  
التي تشير إلى الأُمَّاتِ<sup>(٢)</sup>...

لكنَّ الفتى المَيِّتَ مُلَزَمٌ بأنْ يُغادر،  
فتقوده المناحةُ البِكْرُ صامتةٌ حتَّى الشُّعْبِ

(١) هذه النجوم الجديدة هي «الكواكب الشعرية»، التي لا تعود إلّا إلى بلد المناحات، أي إلى «مراثي دوينو». ثلاث من هذه النجوم تظهر في مواضع أخرى من عمل ريلكه الشَّعْرِيّ: ذ «الفارس» يظهر في السُّونِيَّة ١١ من «سونيتات إلى أورفيوس»؛ و«الذِّمَّة» لها دور هامٌّ في المِراثِيَّة الرَّابِعة من «مراثي دوينو»؛ و«الثَّافِذة» تظهر في مواضع عديدة منها نهاية «المِراثِيَّة السَّابعة» وفي قصائد ريلكه الفرنسيَّة التي تحمل سلسلة كاملة منها عنوان «التَّوافِذ» *Les Fenêtres*، يهب فيها الثَّافِذة دلالةً شعريَّةً وأسطوريَّةً رفيعة.

(٢) بالحرف M يبدأ اسم الأم في الألمانية: Mutter (المترجم).

الذي يتلأأ فيه تحت أشعة القمر شيء ما :  
إنه ينبوع الفرح . بتوقير  
تُسميه له ، وتقول : «لدى البشر  
هو نهر جارف» . -

ثم يقفان في ظل الجبل . وهنا  
تقبله المناحة وهي تبكي .

وحيداً يتعد صوب مرتفعات الألم الأصلي .  
حتى خطواته لا يعود لها من وقع في غور القدر الصامت .



لكن لو كان للميتين بلا انتهاء أن يعيشوا فينا  
مثلاً ما فلعلهم سيُشِرون  
إلى العناكيل<sup>(١)</sup> المتدلّية من شجرة البندق الفارغة ،

---

(١) في رسالة إلى السيدة أمان - فولكيرت Amann-Volkert في حزيران/يونيو ١٩٢٢ ، يشدد ريلكه على اعتقاده بأن صورة عناكيل البندق ينبغي أن تثير فوراً لدى القارئ انطباعاً بحركة سقوط . وإن صورة سقوط الثمار هذه التي بها تُختم «مراثي ديونو» إنما تبشر بمختلف السلاسل أو الحلقات الشعرية الماثلة في العمل القادم «سونيات إلى أورفيوس» . أما المطر الذي ينهمر على الأرض فيذكر بالقران القدسي بين أورانوس Ouranos (إله السماء في الميثولوجيا الإغريقية) و غايا Gaia (إلهة الأرض) . (ملاحظة من المترجم : عثكول البندق أو عقوده أو قذته هو الفصن الحامل ثماراً عديدة تكون ملتصمة به كحبّات الزطّب في عذوق النحلة . وتكون عناكيل البندق متدلّية إلى الأسفل ، كأنما حناها تفلها وكأنها شرعت من قبل بحركة السقوط ، منجذبة إلى الأرض ومسكونة بالحنين إليها ، ومن هنا تعلق ريلكه بصورتها ورفعها إياها إلى مستوى الرموز) .

أو قد يستحضرون المطرَ وهو يسقطُ على الثُّرْبَةِ المظلمَةِ إِيَّانَ الرِّيعِ .

أما نحنُ، نحنُ الذين نتمثّلُ السَّعادةَ  
باعتبارها ارتقاءً، فلعلَّنا سنشعر  
بهذه الرِّجْفَةِ التي تكادُ نَصْعَقُهَا  
عندما يسقطُ على الأرضِ شيءٌ فَرِحَ .





## سونيتات إلى أورفيوس<sup>(١)</sup>

(كُتِبَتْ بِمِثَابَةِ نَصَبِ تَذَكَارِي لـ:

فيرا أوكاما كُتُوب Wera Ouckama Knoop

في قصر موزو Muzot في شباط/ فبراير ١٩٢٢)

---

(١) في الرسالة الشهيرة التي كتبها ريلكه إلى صديقه الأميرة ماري فون تورن أوند ناكسيس في ١١ شباط/ فبراير ١٩٢٢، يَزِفُ إليها نبأ اكتمال «مراثي دوينو» و«سونيتات إلى أورفيوس» *Die Sonette an Orpheus* في أيام معدودة من النصف الأول من الشهر المذكور، سَمَى الشاعر هذا الحدث المزدوج: «العاصفة الخلاقة التي تتعذر تسميتها». وباستثناء بعض الصفحات التي نُشرت في مجلة أدبية، صدرت «سونيتات إلى أورفيوس» و«مراثي دوينو» في كتابين مستقلين في منشورات «إنزل Insel» بلايتنخ في ١٩٢٣. كان مونتيفردي Monteverdi وغلوك Gluck وموتسارت Mozart وآخرون قد عالجوا أسطورة أورفيوس في أعمال موسيقية وأوبرالية (وسيصغها سترافنسكي Stravinski بباليه في ١٩٤٧). تقول الأسطورة إنَّ أورفيوس Orpheus هو ابن أوغار Eage ملك تراسيا وربة الإلهام =

=كالوبي Calliope، وأنه ابتكر الكنتارة (القيثارة أو المغزف) ذات الأوتار السبعة. وتضيف أنه كان يعيش منعزلاً في الجبال يُسحر بعزفه الوحش والنباتات والأشجار، وأنه كان واقفاً على أسرار الكون. وكان ضمن البحارة الذين سافروا على متن السفينة «آرغو» بحثاً عن «الجزء الذهبية»، وبفضل غنائه وعزفه أفلح في تهدئة المجذفين المتقاتلين ومكّن رفاقه من الإفلات من نداء نذاهات البحر القاتل (وهي المأثرة نفسها التي سيعزوها هوميروس لأوليس). أما فصل نزول أورفيوس إلى العالم السفلي بحثاً عن حبيبته أوريديس الذي ابتكره فرجيليوس (فرجيل) فهو عائد إلى فترة لاحقة. والزحيل المبكر للمرافعة الشابة فيرا Wera، التي أهدى ريلكه ذكرها العمل كله، هو ما أثار فيه الحاجة إلى معالجة أورفيوس في عمل يمثل هذا الامتداد. (ملاحظة من المترجم: كان ريلكه قد رُقم سونيئاته هذه بالأرقام اللاتينية: I, II, III, IV, V، وهكذا دواليك. وحتى لا يختلط ترتيبها على القارئ غير المعتاد على هذه الأرقام، أبدلتها بالأرقام الهندية الأصل المعمول بها اليوم في العربية: ١، ٢، ٣، إلخ.)

## القسم الأول

- ١ -

ها قد انبثقت شجرة. يا للتجاوز النقي! <sup>(١)</sup>  
كان أورفيوس يغني! يا لها شجرة سامقة في الأذن!  
ثم سكّت كل شيء. لكن في ذلك السكوت  
كانت تولّد بداية جديدة، علامة وتحوّل.

من الغابة المغمورة بالتور، شبه المتلاشية،  
أقبلت الحيوانات الصامتة هاجرة أوكارها وعرائنها،  
فأدركنا أنها لا عن مكّر

---

(١) إن الخلفية الفنية أو المرجعية لهذه السونية ذات القمية الافتتاحية بكل معنى الكلمة هي التالية: كانت بالادين كلوسوفسكا Baladine Klossowska، عشيقه ريلكه في تلك الفترة (من أصل روسي، وهي والدة الفيلسوف المعروف بيار كلوسوفسكي Pierre Klossowski وشقيقه الرسّام المعروف باسمه الشخصي بالتوس Balthus)، كانت قد اقتنت نسخة مصوّرة لرسم للإيطالي جوفاني تشيما دا كونيانيو Giovanni Cima da Conegliano (حوالي ١٤٥٩ - ١٥١٨)، يرينا أورفيوس واقفاً تحت شجرة، محاطاً بوحوش الغابة تستمع إلى عزفه. وقد علّق ريلكه صورة هذا الرّسم أمام مكتبه في قصر موزو Muzot السويسري الذي أمضى هو فيه سنّيه الأخيرة. لكن لم يكن اهتمامه بأورفيوس حديث العهد يومذاك. فهو سبق أن وضع فيه قصيدة عنوانها «أورفيوس، أوريديس، هرمس» (مررنا بها في القسم الأول من «قصائد جديدة»). سوى أنّه لا يعود هنا (إلا تلميحاً وفي مواضع معدودة) إلى رحلة أورفيوس هذه إلى العالم السفلي بحثاً عن حبيبته أوريديس، بل إنّ ما يهّمه هنا هو القدرة على التحوّل التي يتمتع بها الشعر والغناء، والغنّ بعاقبة.

ولا يباعث من الخوف تقف هكذا صامتة .

بل من أجل الإصغاء . أن تأزر أو تنزب<sup>(١)</sup> أو تعوي  
بدا مفرط الصغر على قلبها ، وهناك حيث لا يكاد يوجد  
لاستقبال ذلك الشيء كوخ ،

ملجأ حين طالع من أكثر رغباتنا غموضاً ،  
بعثته المهتزة الأعمدة ،  
أقمت أنت لها هيكلاً وسط السمع .

- ٢ -

تكاد تكون فتاة<sup>(٢)</sup> ، ولقد انبثقت  
من الهناء العالية ، هناء الغناء والقيثارة ،  
كانت تأتلق في براقعها الربيعية  
وفي أدنى هبات لها مرقداً

---

(١) التزيب هو صوت الفباء والأياثل (المرترجم) .

(٢) تحليل صورة « الفتاة المستبطنة في نفس الشاعر » هذه « وأعراس الداخل » التي تسمح بولادة العمل الفني إلى قراءات عديدة في مجالي الجنسية والتحليل النفسي كان ريلكه مولعاً بها ، وخصوصاً المحاضرات التي ألهاها ألفريد شولر Alfred Schuler في ١٩١٥ . وكان ريلكه عازفاً بعمل هذا المفكر وتأثر برحيله (في ٨ نيسان/ أبريل ١٩٢٣) بشدة وعبر عن ذلك في رسالة كتبها في ١٢ من الشهر نفسه إلى السيدة أوكاما كنوب Ouckama Knoop (والدة الصيثة المتوفاة فيرا ، المهداة لذكرها هذه السونينات بالذات) . كتب في هذه الرسالة مؤكداً على وجود وشيجة بين «سونينات إلى أورفيوس» وأفكار شولر : «آه لو كان هو عرف «سونينات إلى أورفيوس» ! لكان ممن سيقدرون أن يثقفوها في لطائفها ودقائقها كلها» . يمكن أن تكون الفتاة في هذه السونينة هي فيرا الزاحلة أو أوريديس الأسطورية أو حتى صورة أثوية تجسد الخلق الفني .

ونامت في، وكان رقادها كل شيء:  
 الأشجار التي كانت بالأمس تفتني،  
 والأقاصي التي بها نُحسُ والمرج الذي نلمسه لمساً،  
 وكلّ اندهاش يهزني أنا نفسي.

كانت تُنيم العالم. يا إلهاً مُغنياً  
 كيف أكملت خلقها حتى لتكاد  
 تجهل مذاق اليقظة؟ انظر: ما إن وُلدت حتى خلدت إلى النوم من جديد.

أين هو موئها؟ أَسْتَبْكُرُ أَنْتَ هذا الموضوع  
 قبل أن ينفد غناؤك؟ - أين تُراها تمضي لتغرق  
 خارجةً مني؟ تكاد تكون فتاة.

- ٣ -

إلهٌ يقدر على ذلك<sup>(١)</sup>. ولكن آتى لإنسان  
 أن يتبعه بقيارته الضيقة الشعاب؟  
 شتات فكره، وفي مفترق طريقتين للقلب

(١) تعيد هذه السونية معالجة موضوع «الحب غير الاستحواذي» المطروق في «مراتي دوينو» وخصوصاً موضوع العلاقة بين صافو والكايوس الذي كان ريلكه قد خضه بقصيدة في القسم الأول من «قصائد جديدة». كما توضّح السونية بعبارة ريلكه الشخصية، إذ كان قد انفصل في ٨ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٢١ عن بالادين كلوسوفسكا (التي كان يسميها ميرلين Merline)، لينفزع لعمله الشعري. واضحة هي بالطبع نرجسية القصيدة: فوحده أورفيوس، نصف الإله والشاعر، يقدر على الاضطلاع بالتفصيح التي يطالب بها أبولو، الذي هو سيد ربات الإلهام، وبينهن تقف كاليوبي، أم أورفيوس نفسه. وعليه، فتتجسّد هنا صورة مكتملة للرجوع للحلق إلى أصول الإنسان الحقيقية. والشعر يرقى إلى مصاف قوة كونية لا نعبأ بالحب البشري.

ما من هيكلي مشيد لأبولو.

الغناء الذي منك تتعلم ما هو محض رغبة  
ولا بحث عن مُلكٍ قد يُدرك في نهاية المطاف.  
الغناء وجود، وإله يقدر عليه بلا عُسْر،  
أما نحنُ فمتى يا ترى نكونُ؟ في أية لحظة

يُطوِّعُ هو لوجودنا الكواكب والأرض؟  
أن تُحب، يا فتى، ليس يُشبه هذا البتة  
وإذا ما أجبرَ صورتك فمك ليغني

فتعلم أن تنسى أنك غيّت. تلك لحظة عابرة.  
الحق إن الغناء يكتمل بنفسٍ آخر؛  
هو نفحة من أجل لا شيء. نفحة داخل اللو. ربح.

- ٤ -

أيها الممتلؤون حناناً، ادخلوا من وقتٍ إلى آخر<sup>(١)</sup>  
إلى هذه النفحة التي لا تريد بكم سوء،

---

(١) هو الموضوع نفسه السائد في السونية السابقة: نقل الواقع بتحول إلى «نفحة هواء» (أنظر أيضاً السونية الأولى من القسم الثاني). ويصبح الفقر الإرادي هنا جذرياً، وغريباً عن كل فكرة امتلاك. وتصير القصيدة معادل النفس، أي التظاهرة الأقل مادية لوجودنا في الحياة، مع أنها تمثل الأصل الأسطوري للحياة.

دعوها تنساب على وجناتكم؛  
وراءكم سترتجف، ثم تتجمع من جديد.

يا سعداء ويا معافون،  
يا من تبدون كبداية القلوب،  
إتسامتكم، التي هي القوس والذريئة مجتمعين،  
لها في البكاء ألن أكثر أبدية.

لا تهابوا الألم! كل ما يُثقل  
إلى ثقل الأرض أعيدوه؛  
ثقلة هي الجبال، والبحار هي أيضاً ثقلة

والأشجار التي غرستموها في طفولتكم  
صارت منذ زمن بعيد مفرطة الثقل.  
لكن العوالم الأثيرية... لكن الفضاءات...

- ٥ -

لا تقيموا نُصباً. دعوا الورد<sup>(١)</sup>  
تُزهَر في كل عام لمجدها وحده.

---

(١) يمكن تقريب هذه القصيدة من «طست الأوراد»، القصيدة الأخيرة في القسم الأول من «قصائد جديدة»، بها يختم الشاعر سلسلة قصائد مكرسة للأساطير، من بينها قصيدة «أورفيوس»، أورفيس، هرمس. وهنا تنويع على عبارة هوراس: «بنيت صرحاً أبقي من المعدن» («كارمينا»، ٣، ٣٠). أورفيوس هو رمز الانتصار على الزمن، والكلام الشعري أكثر حقيقة أو فعلية من الوجود الفعلي: وهذا هو أيضاً بلاغ المراثية التاسعة من «مراثي دوين».

فأورفيوس هوَ هذا . كذلك هوَ تحوُّله  
في هذا وذاك . ما من حاجةٍ

للبحثِ عن أسماءٍ أخرى . في كلِّ مرةٍ  
يتعالى فيها الغناء فهو أورفيوسُ يغني . يروحُ ويغدو .  
أقلَّيسَ كثيراً إذا ما اقتدرَ أحياناً  
أن يمكثَ يوماً أو اثنينِ أكثرَ من طنبتِ الأوراد؟

آه لو كان في مقدوركم أن تُدركوا كم عليه أن ينفي نفسه ،  
وإن كانَ في ذلك ما يَفَعُّهُ قلقاً .  
بينما تُشْرِفُ كلماته على ما هو كائنُ هنا ،

يكونُ هوَ صارَ هناكَ حيث لا تقدرون أن تتبعوه .  
بشبكةِ القيثارة ليسَ تغلقُ كفاه ،  
هكذا يَمَثِّلُ هوَ : مُتجاوزاً .

- ٦ -

أهو من هنا؟ كلا ، إنَّ كيانه العريض<sup>(١)</sup>  
قد كَبُرَ في كلا الملكوتين .

---

(١) هذه القصيدة المخصصة لموضوع الوحدة بين الحياة والموت تستحضر الشعائر الشعبية التي تزيل الحدود الفاصلة بين كلِّ منهما . والعلاقة بالسُحر مستعادة في قصيدة اسمها «السَّاحِر» لها علاقة مؤكدة بـ «سُونيَات إلى أورفيوس» ونُشرت ضمن قصائد ريلكه من وراء القبر .



مَنْ عَرَفَ جَذورَ السَّوْحَرِ نَهْيًا لَهُ  
أَنْ يَحْنِي أَغصَانَهَا بِأَكْثَرِ خِفَّةٍ!

عندما إلى الفراش تأوونَ لا تتركوا على الطاولة  
لا خبزاً ولا حليباً، فهُمَا يجتذبانِ الموتى ..  
أما أطباؤُهُم فليأتِ، هوَ السَّاحِرُ،  
ولِيَجْمَعْهَا تحتَ أجفانِ عَيْنَيْهِ الْمُفْعَمَةِ حَنَاناً،

بكلِّ ما يراه . وليكنْ  
سِحْرُ بَقْلَةِ الْمَلِكِ<sup>(١)</sup> والدَّرْبِ فِي نظَرِهِ  
صَادِقاً كَأَنفَى عِلَاقَةٍ .

لا شيءَ يَقْدِرُ أَنْ يَفْسَدَ صُورَتَهُ الْحَقُّ،  
سواءَ أَجاءَ ذَلِكَ مِنَ الْقُبُورِ أَوْ مِنَ الْحُجُرَاتِ،  
وسواءَ أَكانَ هُوَ يُمَجِّدُ الْخَاتَمَ أَوْ الْبُكْلَةَ أَوْ الْجَرَّةَ .

- ٧ -

المديح، أَجَلْ! هُوَ لِلْمَدِيحِ مَنذُورٌ<sup>(٢)</sup>،

---

(١) بقلة الملك: نية ذات أوراقي مقطعة وأزهار صفراء، لها مزايا طيبة (المترجم).

(٢) رفض ريلكه الإبقاء على صيغة أولى لهذه التوثيق . وفي رسالته المكتوبة في ١٨ آذار/ مارس ١٩٢٢ إلى السيدة أوكاما كنوب، والدة الزاحلة فيرا، ينعت هو تلك الصيغة بكونها «مُحَرَّجَةٌ فِي تَهْوِيلِهَا الْمَأسَاوِيِّ». هذا مع أنه كان متمسكاً بالدرس الذي حفظه عن بودليير وأدخله في «برنامج» =

كالمعدنِ انبثقَ من سكونِ الحجارة .

قلبه : يا له من معصرة فانية

لنبيلٍ للبشرِ ليس يفنى .

أمام الغبارِ ليس يتقصه الصوتُ أبداً ،

ما إن يتقمصه المثلُ الإلهي .

كلُّ شيءٍ يصيرُ آتئذٍ كزمةً ، كلُّ شيءٍ يصيرُ عبأً

نضجَ في جنوبهِ الشَّدِيدِ الزهافة .

من عَفَنِ النواويسِ المَلَكِيَّةِ

ليس يخشى مديحهُ تكذيباً

ولا أن يسقطَ عليه من لَدُنِ الآلهة ظِلٌّ .

بينَ الرُّسُلِ هو مُمَّنٌ يمكنون ،

ذلكَ الذي مِن خَلْفِ الأبوابِ التي اجتازَها الموتى ،

يمدُّ كأسهُ المترعةَ بِشمارِ مديحِهِ .

---

«الجماليّ»، درس يلخصه هو نفسه في قصيدة إهدائية رافقت نسخة من ديوان بودلير «أزهار الشر» أهداها إلى أنيتا فورر Anita Forrer. تشير القصيدة إلى «السلطان الجامع» (أو «التوحيدى») للشاعر، الذي يلقي نفسه ملزماً بـ «تجديد ما يؤذيه»، والذي يكون في أناشيده «قد عملَ على تنظيف الأنقاض بلا انتهاء». وهذا كله نجده في الصيغة الحالية أيضاً، التي تمتدح التحول الذي يأتي به الموت، مستخدمة رمزاً مسيحياً (الثيذ) وآخر قديماً (القبور الحجرية أو النواويس الأثرونية والمصرية القديمة). كما أن نصّ ريلكه الثريّ «رسالة العامل الشاب»، الذي كتبه في الفترة نفسها التي شهدت اكتمال «مراثي دوينو» و«سونيات إلى أورفيوس» يتوقّف هو الآخر عند إلزام «الاحتفال بالأرضي دونما تحفّظ».

وحده المديح هو الفضاء<sup>(١)</sup>  
الذي تلججه المناحة، حوريةً الينابيع الباكية هذه،  
الساهرة على تعبنا لكي ينزلق  
مؤثلقاً على ذات الصخرة

التي تسند المذبح ورواق المعبد -  
أنظر! كالفجر يزعج حول كتفها النابتين  
شعور بأنها قد تكون  
هي الصغرى بين هذه الأرواح الشقيقات.

معرفة هو الفرخ؛ بؤح هو الحنين، -  
وحدها المناحة ما برحت تتعلم طوال الليالي،  
وعلى أصابعها الطفلية تحسب الألم الأقدم.

ولكنها بغتة، ولو بتردد وبشيء من الغشامة،  
ترفع من صوتنا كوكبة  
في السماء، دون أن تُربكها بأنفاسها السماء.

---

(١) أنظر في المروية العاشرة من «مراثي دينر» شخصية «المناحة» وكذلك كوكبة النجوم الخيالية.

وَحَدَهُ مَنْ رَفَعَ قَيْثَارَتَهُ<sup>(١)</sup>  
وَسَطَ الْعَمَامَاتِ،  
يَقْدِرُ أَنْ يَنْطَقَ بِشَاكِلَةِ نَبْوِيَّةٍ  
بِالْمَدْبِيعِ غَيْرِ الْمَتْنَاهِي.

وَحَدَهُ مَنْ تَنَاوَلَ وَالْمَوْتَى  
مِنْ خَشْخَاشِيهِمْ،  
لَنْ يُضَيِّعَ أَبَدًا  
أَدْنَى نَعْمَةٍ.

يَحْدُثُ لِلانْعِكَاسِ فِي مَاءِ الْبِرْكَاتِ  
أَنْ يَتَشَوَّشَ فِي أَعْيُنِنَا،  
فَلْيَكُنْ لَكَ عِلْمٌ بِالصُّورَةِ.

لَيْسَ إِلَّا فِي الْمَدَى الْمُزْدَوِجِ  
تَغْدُو الْأَصْوَاتُ  
أَبْدِيَّةً وَعَذْبَةً.

---

(١) تصوّر هذه القصيدة في آبن معاً أورفيوس مغنياً في الجحيم ونرجس . أنظر قصيدة «زهرة الخشخاش» في القسم الثاني من «قصائد جديدة» . كان ريلكه نباتياً وداعية متحمساً للحفريات الغذائية ، ومع ذلك فهو يستحضر أحياناً الإحالة الديونيسية أو النشوانية إلى الخمر والعقارات المهلوسة ، هو الذي لم يَدُقْ «أزهار الشر» أو «أزهار الألم» هذه قط .

أَنْتِ يَا مَنْ لَمْ تُغَادِرِي مِشَاعِرِي قَطَّ<sup>(١)</sup>  
أُحْيِيكِ، يَا نَوَافِيسُ قَدِيمَةً  
يَجْتَازُهَا بِكَامِلِ فَرَحِهِ مَاءُ الْأَعْيَادِ الرُّومَانِيَّةِ  
كَأَغْنِيَةٍ خَارِجَةٍ تَنْزُرُهُ.

أَوْ تِلْكَ التَّوَاوِيسُ الْأُخْرَى، الْمَفْتُوحَةُ  
كَمَا تَنْفَتَحُ عَيْنَا رَاعٍ يَسْتَيْقِظُ فِي غِبْطَتِهِ،  
- وَالْمَمْتَلِئُ دَاخِلُهَا بِالضَّمِّتِ وَبِالْأَمِيونِ<sup>(٢)</sup> -  
وَالَّتِي نَفَرَ مِنْهَا الْفَرَاشَاتُ جَذَلِي؛

كُلُّ وَاحِدٍ مِنْكِ، يَا مَنْ لَا يَطَالُكَ الشُّكُّ أَبَدًا،  
أُحْيِيهِ، أَنْتِ يَا أَفْوَاهًا تَنْفَتَحُ مِنْ جَدِيدٍ،  
وَيَا مَنْ عَرَفْتَ مَعْنَى أَنْ نَصَمْتَ.

أَوْ نَعَلَمُ ذَاكَ، يَا أَصْدِقَائِي، أَمْ لَا نَعَلَمُ؟  
كَلَّا الْأَمْرَيْنِ مُمَكَّنَانِ، وَلِذَا فَالْتَسَاعَةُ  
الَّتِي عَلَى وَجْهِ الْإِنْسَانِ بُبْصَرٍ، تَتَرَدَّدُ.

---

(١) أنظر حاشية الشاعر نفسه في نهاية هذه المجموعة. يمكن أيضاً الرجوع إلى رواية ريلكه «دفاتر ماله...» وإلى قصيدة «نواويس رومانية» في القسم الأول من «قصائد جديدة». وترمز الفراشة إلى تطابق الحياة والموت.  
(٢) نبات عشبي (المترجم).

أَنْظُرِ السَّمَاءَ، أَلَسْتَ تَرَى فِيهَا  
نَجْمَ «الْفَارِسِ»<sup>(١)</sup>؟ مَنْقُوشَةً فِيْنَا بِصُورَةٍ غَرِيبَةٍ  
هِيَ خَيْلَاءُ الْأَرْضِي هَذِهِ. هُنَاكَ أَيْضاً نَجْمٌ ثَانٍ  
يَدْفَعُ الْأَوَّلَ تَارَةً وَيَكْبَحُهُ طَوْرًا، وَيَكُونُ مُحَوَّلًا مِنْ قَبْلِهِ.

أَوْ لَا تَسِيرُ هَكَذَا أَيْضاً  
طَبِيعَةُ كَيَانِنَا الَّتِي كُلُّهَا عَصَبٌ: مَتَفَضَّةٌ فَمَقْمُوعَةٌ؟  
طَرِيقٌ وَانْعِطَافٌ. وَمَعَ ذَلِكَ فَشَيْءٌ مِنَ الْهَمَزِ يَكْفِي.  
وَيَكُونُ ثَانِيَةً، الْأَفْقُ. وَهِيَ أَنَّ النُّجُومَ لَيْسَ سِوَى نَجْمٍ وَاحِدٍ.

لَكِنْ هَلْ هُمَا كَذَلِكَ؟ أَوْ لَا يَحْمِلُ كُلُّ مِنْهُمَا بِمَقْتَضَى فِكْرِهِ الْخَاصَّ  
ذَلِكَ الدَّرَبَ الَّذِي يَقْطَعَانِهِ مَعًا؟  
بَلَا اسْمٍ يَفَرِّقُهُمَا مِنْ قَبْلِ الْمَائِدَةِ وَالْحَقْلِ.

وَحَدَةُ الْكَوَاكِبِ تَضْلِيلٌ هِيَ الْآخَرَى.  
لَنَكُنْ مَعَ ذَلِكَ فَرِحِينَ لِلْحِظَّةِ  
لِإِيمَانِنَا بِالصُّورَةِ. وَهَذَا يَكْفِي.

---

(١) كوكبة «الْفَارِسِ» خَيَالِيَّةٌ. وَهَذِهِ الصُّورَةُ الشَّعْرِيَّةُ، الْمَائِلَةُ مِنْ قَبْلِ لَدَى مَالَارْمِي Mallarmé، حَاضِرَةٌ  
أَيْضاً فِي الْعَرَبِيَّةِ الْعَاصِرَةِ مِنْ «مِرَاثِي دَوِينُو».

السَّلامُ على الفِكْرِ، هوَ من يعرفُ أن يجمعنا،  
ذلك أننا في الصُّورِ نَحيا<sup>(١)</sup>؛  
وعقاربُ السَّاعةِ يخطأها المتمهِّلةُ ليسَ تُعرف  
سوى أن تسيرَ بمحاذاةِ نهاراتنا الحقيقيَّة.

لئن كنَّا نجهلُ مكاننا الحقيقيَّ،  
فإنَّ أفعالنا تصدرُ مع ذلكَ عن علاقةٍ صحيحةٍ.  
الهوائياتُ يلامسُ بعضها البعض،  
ووحدهُ الفراغُ في البعيدِ يحملُنا.

محضُ توتّرٍ. يا موسيقى القوى أو ليسَ  
بفضلِ انهماكاتنا العبثيةِ  
أبعدَ عنكِ أدنى اختلال؟

على الأشياءِ كلُّها يسهرُ الغلاخ،  
لكن في الحقلِ، حيثُ تتحوَّلُ في الصَّيفِ البذرةُ،  
لا يكفي هوَ أبداً. الأرضُ قَهَب.

---

(١) الحقلُ المكتنزُ بالطَّاقَاتِ الذي يتشرُّ فوق «الانهماكات العبثية» التي تفرضها هموم الحياة اليوميَّة إنما يتحقَّق في الصُّور التي يتمخَّض عنها الفنُّ.

التفاحة الملائى والكَمْثَرى وثمرَةُ المَوْز<sup>(١)</sup>  
والكشمشُ، هذا كُلُّهُ في فَمِنَا يتحدَّث  
عن الحَيَاةِ والمَوْتِ؛ أُخْمِنُ أَنَا ذلك . .  
لكنِ أَقْرَأُوهُ على أسَارِيرِ الطِّفْلِ

عندما يذوقُهَا . هذا كُلُّهُ يَأْتِي من بعيداً  
أَفْلا يَصِيرُ في أفْوَاحِكُمْ، رويداً رويداً، شيئاً ممتنعاً على القول؟  
حيثُ لم يكنِ سِوَى كَلِمَاتٍ هِيَ ذِي تَدَافُعِ ثُرَوَاتٍ  
تنبعثُ من دَاخِلِ الفَاكِهَةِ على حِينِ غَزَاةٍ .

ما تسمونه التفاحةَ، اجرؤوا على قوله،  
هذه الحلاوةُ التي أَوَّلُ الأمرِ تتكثَّفُ،  
ثمَّ تَصَاعِدُ دُونَ أَنْ تُثْقِلَ فيما نَتَذَوَّقُهَا،

لِتَصِيرَ من بَعْدِ واضِحَةٍ، نَشِيطَةٍ، شَفَافَةٍ، مزدوجة،  
شيئاً شمسياً وكذلك أَرْضِيّاً وَمِنْ هُنَا،  
تَجْرِبَةٌ، ووعياً، وفَرَحاً أَيْضاً - يا للعجبية!

---

(١) شعيبة «الاحتفاء الأورفيوسي» تُطَبَّقُ هنا على الثمار .



نحنُ في علاقةٍ معَ الزهرة والكزمية والثمرة<sup>(١)</sup>.  
هذه الأشياء كلها لا تتكلمُ بلسانِ الفصولِ وحده.  
من الظلامِ تنبثقُ جمهرةُ ألوان  
ربما كان ما يأتلقُ فيها هوَ

غيرُ الموتى، هم الذين بهم تُصبحُ الأرضُ أقوى.  
ما نعرفُ يا ترى عن نصيبهم منها؟  
لهم منذُ زمنٍ بعيدٍ شاكلتهم  
في تعطيرِ التربةِ بنخاعهم المنحرر.

يبقى أن نعرفَ ما إذا كانوا يقومون بذلكِ بطيبةٍ خاطرة...  
أو إذا كانت هذه الثمرةُ صنعَ عبيدٍ يكدحون أبدأ،  
وترقُّعُ لنا لدى اكتمالِها، نحنُ السادة؟

أم لعلهم هم السادة، بجوارِ الجذورِ ينامون  
ومن فائضِ نعمتهم يهبوننا هذا الشيء  
المتراوحَ بينَ القوةِ الضامةِ والقبلة؟

---

(١) هنا تطبيق لأطروحة وحدة الحياة والموت على العالم النباتي.

مهلاً... هذا المذاق... لكن هو ذا تلاشي<sup>(١)</sup>  
ولا يعود سوى موسيقى، صخب خافت، حُطُوات -:  
أنتن، يا فتيات، يا حرارة صامته،  
ألا أرقضن مذاق الفاكهة كما نعرفته.

أرقضن البرتقالة. مَنْ ذا يقدر أن ينساها،  
كيف تنشأ في صميم ذاتها وتقاوم  
عذوبتها الخاصة. بها استمتعن.  
وحلوة فيكن تحولت هي.

أرقضن البرتقالة. عنكن اطرحن  
هذا المنظر الحار. في هواء وطنها  
فلتسطع هي ناضجة! لاهبات اكشفن

أريجاً فوق أريج. ادخلن في قرابة  
مع هذه القشرة وامتناعها النقي،  
ومع هذا العصير الذي يملؤها، هي السعيدة!

---

(١) هنا تطبيق لفكرة تحول الكل إلى الكل على العالم النباتي أيضاً: فالبرتقالة تصبح راقصة، والراقصة تصبح برتقالة.

وحيداً أنت، يا صديقي، لأن<sup>(١)</sup> ...  
 بكلمات وإشارات من الأصابع  
 نجعلُ نحنُ العالمَ عائداً إلينا،  
 ربما جانبه الأضعف والأخطر.

مَنْ ذا يقدر أن يُشيرَ إلى رائحةٍ بإصبعه؟  
 لكنك غالباً ما تُحسنُ  
 بالقوى التي تُهدِّدنا... وإنك لتعرفُ الموتى أيضاً  
 وتهابُ الضيعةَ السحريةَ.

معاً ينبغي أن نحملَ القِطْعَ والأجزاء  
 كأنها هي الكل.  
 سيصعبُ أن أساعدك، لكن حذارٍ، لا تغرُني  
 في قلبك. سأكبرُ بسرعةٍ مفرطة.

---

(١) حسب تفسير ريلكه نفسه، الصديق المشار إليه هنا هو كلب. أنظر حواشي الشاعر في آخر هذه المجموعة. وكان بعض القارئ (ومنهن زوجة الشاعر كلارا والكوتيسمة سيتزو) قد استوقفهن الطابع الانغلاقي للسونية، واقترحن لها تفسيراً يمزج بفكرة «التقمص». وقد اعتبر الناقد هوغو فريدرش Hugo Friedrich، الذي كان، للمناسبة، شديد الاستياء من شعر ريلكه، أن غموض هذه القصيدة يتجاوز حدود التحمل. والحق فإن كون ريلكه قد خلط في نص السونية كما في شرحه لها بين شخصيَّتي عيسو ويعقوب إنما يضيف صعوبة فهم إضافية. (أنظر الإيضاحات الإضافية في حاشية المترجم التالية).

لكني أريد أن أقودَ يدَ مُعلّمي وأن أقول:  
هو ذا عيسو مرتدياً فروته!<sup>(١)</sup>.

- ١٧ -

في الأسفل يقفُ مُبلّلاً قليلاً<sup>(٢)</sup>  
سَلَفُ جميعِ مَنْ يشكّلونَ المبنى،  
إنّه الجذرُ والتَّبَعُ المخفي  
الذي لم يَرَوْه يوماً.

بوقٌ للصَّيدِ وخوذةٌ من أجلِ الحربِ،

(١) عيسو (أنظر «سفر التكوين»، ٢٥، ١٩ - ٢٥) هو ابن إسحق والشقيق البكر ليعقوب، وُلد أصهَبَ اللون كله، مُشجراً حتى ليبدو جلده شبيهاً بفروة شعر. وتنازل لشقيقه عن بكرته (حقه في خلافة أبيه باعتباره هو الابن البكر، وكان قد ولد قبل شقيقه التوأم بدقائق) مقابلَ صحن من العَدَس كان أخوه قد طَبَخَهُ. كما ذهب يعقوب في غياب عيسو يوماً إلى أبيهما بتحريض من أمّه، وطلب بركته مرتدياً ملابس أخيه ليشتها أبوهما الأعمى ويطمئن، وكاسياً يديه وعنقه بجلد المعز ليوهم أباه بأنه عيسو حقاً. ولقد أفلح يعقوب في سماعه هذا. هذه الحيلة يمزوها ريلكه، وقد خاتمه ذاكرته، إلى عيسو الذي كان هو نفسه كان ضحيتها. علماً بأن ريلكه يبرز في حاشيته لهذه السُورَة هذا الصنيع ويعده مدفوعاً بإرادة المساهمة في الإرث والمبء البشريين (المترجم).

(٢) مع هذه السُورَة نعود إلى العالم الإنساني، الذي تمثله هنا شجرة أنساب تنطلق من أسلاف أرستراطيّين (حيّادين ومحاربين) وتقود إلى «الفرع» الذي يصبح قيثارة، أي إلى الشاعر ريلكه. أنظر، بخصوص استيهامات الانتماء إلى أصول نبيلة لدى ريلكه، تصدير الديوان وكذلك «أغنية عشق حامل الزاوية كريستوف ريلكه ومصرعه». إن استيهام الانتماء إلى الثبالة والزرجية الشعرية لشكلان هنا حلقة مكتملة. وتجد صورة منحنى «التقدّم» الصاعد (الفعل «يرقى») اكتمالها في عبارة «يتقوس ويصير قيثارة». ولقد غني التحليل التقسيمي بهذه «الزاوية العائلية» التي وُضعت فيها دراسات كثيرة. (ملاحظة من المترجم: شجرة الأنساب هذه مرسومة كالمعتاد بحيث تندرج فيها الفروع من أسفل إلى أعلى، في الأسفل الجذ الأعلى ومنه يتفرّع الأبناء من قريب إلى أقرب.)

مَقُولَةُ أَزْمَنَةٍ قَدِيمَةٍ ،  
رِجَالٌ مَسْعُورُونَ قَاتِلُونَ لِإِخْوَتِهِمْ ،  
وَنِسَاءٌ كُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ مِثْلُ آلَةٍ عُود .

الْغُصْنُ يَنْعَصِرُ بِإِزَاءِ الْغُصْنِ ،  
لَا وَاحِدَ مِنْهَا طَلِيقٌ . . .  
أَحْذَهَا ، مَعَ ذَلِكَ ! يَرْفَى . . . يَا لِلْجَمَالِ ، إِنَّهُ يَرْفَى . . .

لَكِنْ هِيَ ذِي الْأَغْصَانِ تَنْكَسِرُ مَرَّةً أُخْرَى  
وَوَحْدَهُ ذَلِكَ الْغُصْنُ فِي أَعْلَى الشَّجَرَةِ  
يَتَقَوَّسُ وَيَصِيرُ قِيَارَةً .

- ١٨ -

الجديدُ ، يا سيدي ، هل تَسْمَعُهُ<sup>(١)</sup>  
يَهْتَزُّ وَيُدَوِّي ؟  
منه يأتي مبشرون

---

(١) يعالج ويملكه هنا أحد موضوعات حقبة الأثرية : نقد الثقافة الحديثة الذي ساهم فيه مؤلفون مختلفون من أمثال شينغلر Spengler وكلاغيس Klages وغيورغه George وهوفمانستال Hofmannstahl وكافكا Kafka وكارل كراوس Karl Kraus . وسيعود إلى ذلك في السونيتات ١٩ و ٢٢ و ٢٣ في القسم الأول ، وفي السونيتين ١٠ و ١٤ من القسم الثاني . وكان قد عالج الموضوع نفسه في المراثية السابعة من «مراثي درينو» التي أفاد منها هايدغر في دراسته «مسألة التقنية» . إنه موضوع المتدرب على الشعوذة الذي يجسّد الخلط بين الوسائل والغايات ، والذي كان كائناً Kant يخشى انتشاره من قبل ؛ وهو موضوع منحه كارل كراوس صيفته الأكثر جذرية .

يجهرون بمدبحه .

لا أَدَنَّ سَسَلَمَ  
من الهَيَّجَانِ هذا  
الميكانيكا تُريدُ اليوم  
أن تُمَجِّدَ .

أنظُرِ الماكنة :  
تتباهى وتنتقم،  
وتُضعِفُنَا وتشوِّهنا .

إن تكنُ منا تستمدُ قوتها،  
فلتكنُ من الهوى مجرَّدة،  
ولتُمارِسْ عملَها وتُخدمَ .

- ١٩ -

لا داعيَ لأنْ يكونَ العالمُ<sup>(١)</sup>  
بِمثْلِ تَغْيِيرِ أَشْكَالِ الغيومِ،  
كلُّ ما يكتملُ يعودُ

---

(١) هنا تطبيق للأطروحات السابقة : فالغناء الأورفيوسي اللازمي يتجاوز التغيرات الزمنية المحض التي يأتي بها التقدم . إن العالم البشري في «سونينات إلى أورفيوس» إنما تسيطر عليه مقابلة أورفيوس وبروميثيوس، أو مواجهة الفن والتقنية .

ليسقط في زمن الأصول.

أعلى من التغير والحركة،  
وأسرع وأكثر اعتاقاً،  
يظلّ مَطْلَعُ أغنيتك  
يا إلهاً يحملُ قيثارة.

معرفة العذاب ما هي بالشيء السهل،  
ولا الحبُّ درسٌ يُحفظ،  
وما إلى الموتِ ينفيْنَا

لم يُكشَف عنه.  
وحده على وجه الأرض الغناء  
يحتفل ويكرس.

- ٢٠ -

لكن أنت، سيدي، ما أنذِرُ لك<sup>(١)</sup>،  
أنت يا مَنْ علّمتِ الكائناتِ أن تُصغي؟  
أنذِرْ لكِ الذكريّ الباقية لي من ذلك اليومِ الربيعي،

---

(١) في هذه السّونيّة المخصّصة لعمليّ خادم أورفيوس (أنظر أيضاً السّونيّة ١٦ من القسم الأوّل أعلاه)، يصوّر ريلكه لحظة عاشها في روسيا بصحبة لو أندرياس - سالومي. وكان يعتبر هذه القصيدة، التي تدشن العودة إلى معالجة عالم الحيوان، ضرباً من التذرّ المقدم إلى أورفيوس.

في روسيا، مع حلولِ المساءِ -،

كَانَ جَوَادٌ أَبْلَقٌ وَحِيدٌ هَارِباً مِنَ الْقَرْيَةِ،  
إِحْدَى قَائِمَتَيْهِ الْأَمَامَتَيْنِ تَلْجُمُهَا فَرَضَةٌ لَكِي يَبْقَى  
فِي لَيْلِ الْمَرْوَجِ وَحْدَهُ .  
كَانَ عُرْفُهُ يَتَمَوَّجُ وَيَضْرِبُ

رَقَبَتَهُ عَلَى إِيْقَاعِ هَرَبِهِ،  
فِي خَبِيَةِ الْمَكْبُوحِ بِفِظَاظَةٍ .  
يَا لَيْنَابِيعِ دَمِ الْجَوَادِ كَمْ كَانَتْ تَتَدَفَّقُ!

بِأَيَّةِ رَوْعَةٍ كَانَ هُوَ يُحْسُ بِالْفَضَاءِ كُلِّهِ!-  
كَانَ يُغْنِي وَيَسْمَعُ؛ دَائِرَتُكَ الْأَسْطُورِيَّةُ  
كَانَتْ قَدْ اكْتَمَلَتْ فِيهِ .  
صُورَتُهُ أَهْدِيكَ .

- ٢١ -

هُوَ ذَا الرَّبِيعِ عَادَ . تَبَدُّو الْأَرْضِ<sup>(١)</sup>  
بِنَيْتَةٍ تَحْفَظُ أَشْعَاراً؛  
تَحْفَظُ الْكَثِيرَ مِنْهَا، آهَ، الْكَثِيرَ . . . وَلَاقَتَهَا وَاطْبَتْ

---

(١) أنظر حواشي الشاعر في نهاية هذه المجموعة . وفي رسالته إلى السيدة أوكاما كتوب في ٩ شباط/ فبراير ١٩٢٢ وكذلك في رسالة إلى ناني فوندرلي - فولكارت Nanny Wunderly-Volkart في ١٨ شباط/ فبراير ١٩٢٢ ، يعتبر ريلكه هذه السونيتة نسخة موازية لامثولة الجواد الأبلق (أنظر القصيدة السابقة) . وقد أحل ريلكه هذه السونيتة محل سونيتة أخرى نُشرت في قصائده من وراء القبر .



على هذا الدرس الطويل فهي ذي تحظى بجائزة .

كان معلّمها صارماً ولقد أحببنا  
لحبة الشيخ البيضاء .  
الآن نقدر أن نسألها كيف يُقال  
الأخضر، والأزرق: إنها تعرف، تعرف!

يا أرضاً في عطلة، يا أرضاً سعيدة  
إلعي والصغار . نريد أن نُمسك بك يا أرضاً مريحة،  
وسيفوز بك من هو أكثر مرحاً .

كل ما علّمها إياه الأستاذ، أشياء كثيرة،  
كل ما يكتب في الجذور مهما يكن من امتداده أو تعقيد،  
تُغني هي، تُغني!

- ٢٢ -

نحن العَجَلون<sup>(١)</sup> .  
بيد أن مسيرة الزمان،  
ينبغي أن تُعاملوها كشيء يسير

---

(١) تشكّل هذه القصيدة تحذيراً للشيء التي تخضع لغواية الطيران - أي لغواية السرعة الزائلة . مع ارتفاع  
أول طائرة في الفضاء في ١٩٠٣ ، أصبحت أسطورة إيكاروس حقيقة واقعة .

في قلب ما هو ثابت إلى الأبد.

كلُّ ما لا يَمْلِكُ سوى استعجاله  
لن يفعلَ سوى أن يمرَّ؛  
وحده ما يُقيم  
يُعلِّمنا.

في السرعة لا تنقذني  
بجسارتي، يا شبيبة،  
ولا في غواية الطَّيران.

فالكلُّ إنما هو راحة:  
الظلامُ شأنه شأن التور،  
والزهرة شأنها شأن الكتاب.

- ٢٣ -

فقط عندما يكفُّ الطَّيران<sup>(١)</sup>  
عن أن يرقى مسروراً بذاته  
وبذاته مكتفياً،  
خلال سكون الأجواء؛

---

(١) هنا تنويع على موضوع السونية السابقة.

فقط عندما يلعبُ، محبوباً من لَدُنِ الرِّيحِ،  
بينَ وجوهِ ترنسمُ مُضيئة،  
خلالَ جهازِ حقنِ نِجَاحِه  
وراحِ بتقلُّبِ بنشاطِ وثقة، -

فقط عندما تكونَ وجههُ صافية  
طرُعتِ الخِيلاءُ الصَّبِيانِيَّةُ  
لآلاتِ ما برحتَ تنمو،

يفرَحُ بالفوزِ المُحرَزِ،  
ذلكَ الذي سيكونُ صارَ جَارِ الأفاصي،  
ويُصبحُ هوَ نفسُه ما بلغه هوَ وحدَه.

- ٢٤ -

صداقاتنا القديمة، أولئك الآلهة العظماء<sup>(١)</sup>  
الذين لا يسألوننا شيئاً، أينبغي أن نُنكرهم  
لأنَّ الفولاذَ، المصنوعَ على أيدينا بقسوة، يتجاهلهم؟  
أم علينا أن نشرعَ بالبحثِ عنهم فجأةً في خارطةٍ ما؟

---

(١) يضع الشاعر هنا موضع التطبيق الأطروحات المُعبَّر عنها في السونيتة ١٨ أعلاه. إن الأثر الأخير للإلهي الذي أفضته التقنية («الفولاذ الصلب») يظلُّ بصورة مفارقة يتمثل في نار المراجل، وبالتالي في العالم البرومثيوسي للإنتاج الصناعي الذي يدمر الإنسان.

هؤلاء الأصدقاء الأقوياء الذين يأخذون منا الموتى،  
باتوا عاجزين عن بلوغ أدنى ألياتنا.  
نقيم موائدنا بعيداً عنهم، وكذلك حماماتنا،  
ورسلهم صاروا منذ زمن طويل مُفرطي البطء بالنسبة إلينا،

بحيث نسبهم دوماً. أما نحنُ فمتوحدون  
يتكلم بعضنا على بعض وفي الألوان ذاته يجهل بعضنا البعض،  
وما عُدنا سائرين في منعطفات جميلة،

بل باستقامة. في المراحل نستعر الثار القديمة،  
رافعةً مطارق تزداد كل يوم كبراً.  
ونحن أشبه ما نكون بسباحين تناقص قواهم يوماً بعد يوم.

- ٢٥ -

من جديد، أنت يا مَنْ عرفتك بالأمس<sup>(١)</sup>  
كزهرة أجهل اسمها، من جديد  
أريد استحضارك ليروك، يا راحلة،  
ويا صديقة ساحرة للصرخة التي ليس تُقهر.

---

(١) بمقابل عالم «المطارق المزادة كل يوم كبراً» (التونينة السابقة، البيت ١٣)، يضع ريلكه أخيراً  
الصورة الشخصية للراقصة فيرا: أنظر حواشي الشاعر في نهاية هذه المجموعة.

كانت راقصةً، وذات يومٍ راحَ جسدها يتردّدُ ثم توقّفَ على حينٍ غرة .  
 كأن فتوتها صُهرت في البرونز بَغْتة؛  
 محزونة جعلت ترتقبُ .. ومن الأعالي، من جهة الأقوياء،  
 في قلبها المتحوّل تنزلت الموسيقى .

كان المرصّ على مقربةٍ منها . مغزواً بالظلمات من قبل ،  
 كان دُمها ينبجسُ مُعْتِماً؛ وكما لو كانَ قد صارَ بسرعةٍ مفرطة  
 عرضةً للرّيبِ فهوَ عاودَ الانبثاقَ في ربيعهِ الطّيعي .

ألفهُ الأرضي راحَ يلمعُ، مقطوعاً مراراً  
 بالظلام والانهيارِ إلى أن ضربَ ضربته المُرعبة تلك ،  
 ومن ثمّ اجتازَ البابَ المفتوحَ دونما عزاء .

- ٢٦ -

لكن أنت، أيها الكائنُ الإلهي، يا صوتاً يُغني حتّى النهاية<sup>(١)</sup>،

(١) هنا تذكير بأسطورة موت أورفيوس كما صاغها فيرجيلوس (ذلك أن هناك صياغات أخرى)، أسطورة تصوّره لنا مقتولاً وممزقاً على أيدي تابعات باخوس، بالشاكلة نفسها التي قام فيها العمالق بتمزيق جسد ديونيسوس - زاغروس . ولا ينجو من المجزأة إلا رأسه وكثارته اللذان نُقِلَا فيما بعد إلى جزيرة ليسبوس حيث بُني ضريحٌ للشاعر، في حين تحوّلت كثارته إلى كوكبة سماوية، فيما واصل أورفيوس الغناء للطوباويين في الفردوس . ويُختم هذا القسم بإحالة إلى السّوتيتة الأولى . ويُلاحظ الحضور المتزامن لأربعة عوالم: الإنسان والحيواني (الأسد، الطائر) والنباتي (الشجرة) والحجري (الصخرة)، وكلها خاضعة إلى «اللعب الباني»، لعب أورفيوس .

يا مَنْ هاجَمَه رَهْطُ تابِعاتِ باخوس<sup>(١)</sup> المحتَضراتِ،  
 كُنْتَ تَغْطِي على صِراخِهِنَّ بِتِناغِمِكَ كُلِّه، يا كائناً ساحِراً؛  
 ومن عُنْفِهِنَّ المُدْمِرِ تَصاعَدَ غِناؤُكَ الباني.

لا واحدة كانت تقدرُ أن تُحطِّمَ قِيثارَتَكَ ورأسَكَ،  
 وعندما تَفاقَمَ سُعارُهنَّ فَإِنَّ كُلَّ الأحجارِ المستنةِ  
 التي رَمينَ بها قَلْبُكَ كانتِ تصيرُ  
 رقيقَةً ما إن تلمسَكَ وقادرةٌ على السَّمعِ ..

وأخيراً مَزَقْنَاكَ في سَكْرَتِهِنَّ الانتقامِيَّةِ إِرْباً،  
 لكنَّ غِناءَكَ بَقِيَ مُقيماً في الأسودِ وفي الصُّخورِ،  
 وفي الشَّجرةِ والطَّائِرِ؛ ومن هناك ما فتىَّ يعلو.

أيُّها الإلهُ الضَّائعُ! يا أثراً لا انتهاءَ له!  
 لولا ذلك الحَقْدُ الذي نثرَ أَعْضاءَكَ المُقَطَّعةَ،  
 لما كُنَّا اليومَ سامِعي الطَّبِيعَةِ هؤلاءِ وفَمَها هذا.

(١) سَمَّاهُنَّ ريلكه هنا بالاسم الألماني المشتق من اسمهنَّ اليوناني القديم: Mänaden، وفضلتُ أنا تسميتهنَّ باسمهنَّ اللاتيني الأصل المعروفات هنَّ به في العربيَّة أكثر: تابِعاتِ باخوس، وهذا الأخير هو الاسم الذي منحه الزَّومان، أي اللاتين، لديونيسوس إله الخمر والنشوة في الميثولوجيا اليونانية. يعني اسم «المينادات» باليونانية «الهاذيات» أو «العريجات»، وكُنَّ يرافِقن ديونيسوس في أعياده، ثملات أبداً، وبقترسن المسافرين العزَل ويقطَّعن أعضاءهنَّ. وهذا هو المصير الذي لقيه على أيديهنَّ أورفيوس البطل والمغني في المعالجة الأسطورية التي يشير إليها الشَّاعر (المترجم).

## القسم الثاني

- ١ -

يا للتَنَفُّس من قصيدةٍ غيرِ مرثيةٍ<sup>(١)</sup>  
بلا انقطاع، وبصورةٍ صافيةٍ، وبشمنِ الكيانِ ذاته،  
فضاءٌ مُحَوَّلٌ. ميزانٌ عَدْلٌ<sup>(٢)</sup> بمقتضاء  
أتحقِّقُ أنا إيقاعياً.

- (١) هذه هي السُّونِيَّة الأخيرة التي كتبها ريلكه حوالي ٢٣ شباط/فبراير، ثم وضعها في بداية هذا القسم. وهي تجسّد الحركة الأورفيوسية - الترجسية لشعر ريلكه بروعة. ويتمنّع الفعل الألماني atmen (فعل التنفّس) وخصوصاً الاسم atem (نَفْس أو نفحة) بمكانة شبه أسطورية، وسبق أن استخدمهما غوته بهذا المعنى. ويحافظ ريلكه في كتابته لهذه الكلمة على إملائها القديم: athen. وليس الحرف h هنا صامتاً. ولهذا الحرف حكاية غير مألوفة: ففي القرن الثامن عشر احتجّ يوهان غيورغ هامان Johann Georg Hamann على قيام المُصلّحين القوميين بحذفه من الكلمة المذكورة. فهو كان يرى في هذا الحرف التجلّي الملموس للنفحة الإلهية. إلّا أن مُصلّحي الإملاء الألمانيّ تغلّبوا عليه، على مستوى الكتابة على الأقل. ولقد ذهب الكاتب الساخر كارل كراوس إلى حدّ كتابة شاهدة قبر لهذا الحرف في «مرثية صوت لغوي». وتساهم سونيّة ريلكه الحالية في هذه القراءة الأسطورية للكلمة المعنوية. (ملاحظة من المترجم: يشير الشارح إلى حركة أورفيوسية - نرجسية لشعر ريلكه، وهذا ما يمكن فهمه كالآتي: لئن كان أورفيوس يجسّد قوّة الشفاء التحويلية، فإنّ نرجس Nirkissos، كما لاحظنا في الوظيفة النرجسية المعطاة للملائكة في «مرثية دونو»، يمثل من ناحية الجمال الذي ينعكس على مرآته الخاصة ولا يتبدّد في الخارج مهما أسرف في العطاء. هو هنا، بمعنى خلاقي لا علاقة له بالفهم المتبدّل للنرجسية، شعار أو رمز للفنّ نفسه، مادام الفنّ، كما كتب شتيف في محلّ آخر، «يوقف حرب الكيان، الذي هو أساسنا اليومية، ويظهر الموت بإزائه الفواصل بين الحياة والموت».)
- (٢) الوزن العِدْل هو الوزن الذي يعادل أو يقابل وزناً آخر (المترجم).

موجةً واحدةً أنا  
بحرُها المضطرد؛  
بينَ جميعِ البحارِ الممكنةِ أنتُ<sup>(١)</sup> مَنْ يَصُونُ أكثرَ -  
يا احتيازَ فضاءات.

كم من محطاتِ هذه الفضاءاتِ كانت من قبلُ  
في داخلي أنا؟ رياحُ كثيرة  
هي كَمِثْلِ أبنائي.

أتعرفني يا هواء، أنتَ المتَّعِجُ بأماكنَ كانت بالأمسَ عائدةً إليّ؟  
أنتَ يا مَنْ كنتَ ذاتَ يومٍ لحاءَ صقيلاً  
لكلماتي، مُنَحَّنًا وأوراقها.

- ٢ -

مثلما تأخذُ الورقةُ عن الفئانِ أحياناً،  
ما إنْ تلمسُها يدهُ، السَّمةُ الضَّحيحةُ<sup>(٢)</sup>،  
فالمرايا هي أيضاً غالباً ما تقتبسُ

---

(١) يخاطب التَّسَّ الإنسانِي، أو التَّسَّ، الذي يرى هو فيه أحجوبة (المترجم).

(٢) بخصوص تصوُّر ريلكه للملائكة أنظر الموثقة الثانية من «مراثي دوينو» وكذلك الفقرات المخصصة لهذه المراثي في تصدير الديوان. إنَّ الحياة المحرومة من التبادل التَّرجَمِي مع الكيان، حياة الصَّبايا بخَاصَّة، ينبغي أن تُحسَب ضمن «خسارات الأرض»، خسارات لا ترقى إلى مصاف الفنِّ، وفي هذا ما يثير غضب الشاعر أو أسفه.



من الغُثَيَاتِ ابْتِسَامَتَهُنَّ الْفَرِيدَةَ شِبْهَ الْمُقَدَّسَةِ،

فِي اخْتِبَارِ الصَّبَاحِ الَّذِي يَجْتَزُّهُ وَحِيدَات  
أَوْ تَحْتَ أَلْقِ الْأَنْوَارِ الْأَمِينِ .  
وَفِي أَنْفَاسِ الْأَوْجُوِّ الْحَقِيقَةِ،  
لَا يَسْقُطُ مِنْ بَعْدُ سِوَى الْإِنْعِكَاسِ .

كَمْ أَبْصَرْتُ الْعَيْنَانِ بِالْأَمْسِ مِنْ هَذِهِ الْوُجُوهِ  
يُجَلِّلُهَا دُخَانُ مَوَاقِدَ بَطِيئَةِ الْإِنْفِطَاءِ :  
نَظَرَاتُ الْحَيَاةِ تِلْكَ، الضَّائِعَةُ أَبَدًا .

مَنْ ذَا يَعْرِفُ خَسَائِرَ الْأَرْضِ ؟  
وَحَدَّهُ يَعْرِفُهَا مَنْ، بِتَبَرٍ مَدِيحِي،  
يَقْدُرُ أَنْ يُغْنِيَ الْقَلْبَ، الْقَلْبَ الْمَوْلُودَ مِنْ أَجْلِ الْكُلِّ .

- ٣ -

يَا مَرَايَا : لَا أَحَدَ وَصَفَ بِمَعْرِفَةٍ<sup>(١)</sup>  
مَا تَكُونِينَ فِي جَوْهَرِكَ .  
أَنْتِ، يَا فَوَاصِلَ الزَّمَنِ مَلَايَ

---

(١) بين جميع الوظائف التي تهطل على المرايا تظل وظيفة واحدة غير قابلة هنا للظمن، ويختصها تعبير «نرجس الجلي»: تحويل الأشياء إلى أثر فني.

كَتُفِبِ مَنَاحِلَ وَلَيْسَ أَكْثَرُ.

سَخِيئَةً أَنْتِ حَتَّى عِنْدَمَا تَجُودِينَ بِالصَّلَاةِ الْفَارِغَةِ ،  
وَفِي الْمَسَاءِ أَنْتِ عَمِيقَةٌ كَالْغَابَاتِ . . .  
كَإِيلَ ذِي سِتَّةَ عَشَرَ قَرْنًا تَجْتَازُ الثَّرِيَا  
عَالَمَكِ الْمُتَعَذِّرُ اخْتِرَافُهُ .

أَحْيَانًا تَمْلُوكُ لُوحَاتٍ  
بَعْضُهَا يَبْدُو وَقَدْ أَقَامَ فِيكَ إِلَى الْأَبَدِ ؛  
لُوحَاتٌ أُخْرَى بِفَعْلٍ خَوْفُهَا لَمْ تَفْعَلْ سِوَى أَنْ تَمَرَّ .

لَكِنَّ الْأَجْمَلَ سَتَمَكُّهُ هُنَاكَ - إِلَى أَنْ  
يَنْغَدَّ إِلَى دَاخِلِ خَذْيِهَا  
شَبَّةَ ذَائِبٍ فِيهِمَا ، نَرَجِسُ الْجَلِي .

- ٤ -

عَجَبًا ! إِنَّهُ الْحَيَوَانُ غَيْرُ الْمَوْجُودِ !<sup>(١)</sup>

---

(١) أنظر شرح ريلكه لهذه السُّونِيَّةِ فِي حَوَاشِيهِ الْمَوْضُوعَةِ فِي نِهَآيَةِ هَذِهِ الْمَجْمُوعَةِ . وَبِخُصُوصِ هَذَا الْحَيَوَانِ الْأَسْطُورِيِّ أَنْظَرُ حَاشِيَةَ الْقَصِيدَةِ الْمَحْنُونَةِ «وَحِيدُ الْقَرْنِ» فِي الْقِسْمِ الْأَوَّلِ مِنْ «قِصَاصِ جَدِيدَةٍ» . نَذْكُرُ بَآنَ الْأَمْرِ يَتَعَلَّقُ بِمَخْلُوقٍ خِرَافِيِّ جَمِيلٍ ، حَيَوَانٍ تَلْفِيْقِيٍّ الْمَلَامَحِ (جِسْمٌ فَرَسٌ وَرَأْسٌ نَيْسٌ) يَعْلُو مُتَنَصِّفٍ جَبِينَهُ قَرْنٌ وَاحِدٌ طَوِيلٌ . وَهُوَ مَرْسُومٌ عَلَى بُشْطٍ قُرُوسَطِيَّةٍ مَعْرُوفَةٍ . وَفِي رِسَالَةٍ إِلَى الْكُونْتِيَسَةِ سِيزُو Sizzo مَوْزُوحَةٍ فِي الْأَوَّلِ مِنْ حَزِيرَانٍ/يُونِيُو ١٩٢٣ ، يَرَفُضُ رَيْلَكُهُ كُلَّ تَفْسِيرٍ لِهَذِهِ السُّونِيَّةِ =

ما كانوا يعرفون عنه شيئاً، ومع ذلك فلِمَرَّاهُ،  
لِمِشِيَّتِهِ، لِعُنُقِهِ، لِلتُّورِ الَّذِي يَنْبِعثُ  
من نظراتِهِ الهادئةِ، أَحَبُّوه.

لم يكن موجوداً، ولكنْ لأنهم أَحَبُّوه  
فقد اُنْجَدَ ذلكَ الحيوانُ الخالِصُ. دائماً كانوا يَدْعُونَ له الفضاء  
وفي ذلكَ الفضاءِ المُنِيرِ المحفوظِ كان هو  
يرفَعُ رأسَه بارتياحٍ ولا يكادُ يحتاجُ

إلى أَنْ يَكُونَ. ما كانوا يُغَذُّونَهُ بالحبوبِ  
بل بإمكانِ أَنْ يَكُونَ. وبهذا الإمكانِ وحده.  
ولقد نالَ الحيوانُ من ذلكَ كُلِّهِ من القوَّةِ

ما جعلَ قرناً يَنْبُتُ في جبينه. وحيد القرن.  
وذات يومٍ اقترَبَ بكاملِ بياضِهِ من عذراءٍ  
وأنسَكَبَ في مرآتها الفضيَّةِ ومن ثَمَّ فيها.

---

=الإستناد إلى التراث المسيحي. كتب لها: «ليس في [حكاية] وحيد القرن أي توازٍ مع السيد المسيح. بل تكفي القصيدة بالاحتراف بكلِّ عشقٍ نكته لما لا تقدر على إثباته ولا على الإمساك به. وكذلك بالاحتراف بكلِّ إيمانٍ نمحسه لحقيقة أن ما استخرجه قلبنا الإنساني من ذاته طيلة قرون عديدة وعمل على تحقيقه إنما يتمتع بواقع وبقيمة». وحيد القرن هو الاستعارة التقليدية التي تدلُّ على «حلل الإلهي في مخلوق ما»، كما في حالة مريم العذراء التي أحصبها الروح القدس. ولا شك أن ريلكه كان يعي الرمزية المذكورة لهذا الحيوان الأسطوري. وتُعزِّزُ قفلة السَّونِيَّة الطَّابع النرجسي لتأويل ريلكه لمجموعة البُسط - اللوحات هذه.

يا عضل الزهر، يا من لإشقاتي الثعمان تفتَح<sup>(١)</sup>  
صباح المروج رويداً رويداً،  
إلى أن تسكب السموات فيها أنوارها  
وموسيقاها المتعددة الأنغام،

يا عضلاً ممدوداً من أجل الاستقبال غير المتناهي  
في قلب هذا النجم الذي صار زهرة،  
أحياناً يُثقل عليك امتلاكك الوفير  
بحيث لا تكاد أقصى حواف تويجاتك

تقدر أن ترتد إليك  
عندما يوعزُ بذلك إليها المغيب .  
قوة أنت وقرارِ إعوالم كثيرة .

---

(١) في رسالة كتبها من باريس إلى لو أندرياس - سالومي في ٢٦ حزيران/ يونيو ١٩١٤، كتب ريلكه: «أنا كشقيقة الثعمان الصغيرة التي رأيته قبل سنوات في حديقة منزلي في روما. كانت في النهار تتفتح بمثل هذه السعة بحيث تعجز عن الانطباق في الليل. كان مُفزعاً أن أراها في الحقل المظلم، مفتوحة بأقصى مداها، تواصل استقبال الأشياء في كأسها الفاغرة باستمرار، مع ذلك الظلام الدامس الذي يعلوها والذي لا يقدر أن يتحول إلى أي شيء. وإلى جانبها شقيقاتها العاقلات، كل واحدة منهن منغلقة على حضنها الصغيرة من الفيض. أنا أيضاً متجه بما لا شفاء منه إلى الخارج، وبالتالي فأنا ساوٍ عن كل شيء، لا أرفض شيئاً، بل إن حواسي تتبع كل عنصرٍ دخيل من دون استشارتي. [...] هكذا يكون الشاعر هو المستودع الذي يستقبل العالم، والمرأة الترجية الكريمة».

ندوم، نحنُ العنيفين، زمناً أطول.  
لكن متى، ويا ترى في أيّ وجود،  
نفتحُ لِنستقبلِ بدورنا أخيراً؟

- ٦ -

يا وردةً على عرشِها مُتَرَبِّعةً، إنك لم تكوني<sup>(١)</sup>  
في نظري الأقدمين سوى كأسٍ يخوافها البسيطة.  
في نظرنا نحنُ أنتِ الزهرةُ الممتلئةُ التي لا تُحصى،  
وفي عُرفنا أنتِ شيءٌ لا يُستغَد.

من القراءِ أنتِ بحيثُ تَبدين  
مُلبِسةً جسديكِ الذي هو نفسه ألَقُ محض  
ثوباً على ثوبٍ؛ لكنْ أدنى ثويجاتكِ هو وحده  
رفضُ كلِّ رداءٍ وتكذيبه.

منذُ قروني أربجكِ يأتينا  
حاملاً أعذبَ أسمائه،  
وفي الهواءِ يُصبحُ على حينِ غرةٍ مديحاً.

---

(١) أنظر حواشي الشاعر في نهاية هذه المجموعة حيث يعرّف «وردة الأقدمين» بكونها «شقيقة نعمان بسيطة، حمراء وصفراء، بلونِي الشَّملة». والتونينية الحالية ترهص بشاهدة قبر ريلكه التي وضعها بنفسه («إيتها الوردة، يا تلافضاً محضاً/ ما ألدُّ أن تكوني رقاداً لا أحد تحت أجفانٍ كهذه كثيرة»)، وكذلك بسلسلة القصائد المعنونة «الأوراد *Les Roses*» ضمن أشعاره الفرنسية.

لكننا لا نقدرُ على تسميته، ونُحاول...  
آنذِ تنبئُ فينا الذكري  
التي كنا من ساعاتِ الاستذكارِ نتوسلُها.

- ٧ -

يا أزهارُ إنك شقيقاتُ الأيدي<sup>(١)</sup>  
التي تُرتبكُ (أيدي صبايا الأمس واليوم)،  
عندما، من رُكنٍ لآخرٍ على طاولةِ الحديقة،  
تنطرحين مُنهكةً ومجروحةً قليلاً،

تنتظرين أن ينتشلكِ الماء من جديد  
من الموتِ الزاحف - وأن تكوني  
مرفوعةً ثانيةً بين أقطابِ الأصابعِ المُرَهفة،  
الأصابعِ السائلةِ التي تصونكِ أكثر

مما كنتِ تحسّين، أنتِ الخفيفة،  
ثم منتصبّةً في المزهرية مرةً أخرى،  
والندادةُ فيكِ تنفّذُ، وحرارةُ الصبايا

منها تنبعثُ اعترافاً بخطايا مربية

---

(١) هنا تدليل على أطروحة وحدة الحياة والموت عبر المماثلة الإبروسية بين الأزهار والصبايا.

ارتكبتها فيما يقطفنك، في علاقة  
تجمعهن بك في ذروة الازهار.

- ٨ -

يا أصدقاء طفولتي، يا من كنتم بالأمس نادرين<sup>(١)</sup>  
في الحدائق المتناثرة في المدينة:  
مرتدين كنا نلتقي ويسر بعضنا البعض  
وكالحمل صاحب الورقة التي تتكلم،

كنا نتحاور صامتين. عندما كنا نقرح  
لم يكن فرحنا لأي منا. لمن كان يا ترى؟  
لا شيء منه كان يبقى وسط كل تلك الوجوه التي تمضي  
وكل ذلك الخوف حيال السنة الطويلة.

حولنا كانت تمر عربات غريبة؛  
وتتنصب بيوت قوية وزائفة، -  
لا أحد منها عرفنا. ما الذي كان حقيقياً في ذلك العالم كله؟

---

(١) كتب ريلكه هذه السونية في ذكرى ابن عمه إيفون فون ريلكه Egon von Rilke (١٨٧٣ - ١٨٨٠).  
وقد استلهم ريلكه من ابن عمه هذا الراحل مبكراً شخصية إريك براهه Erik Brahe في روايته «دفاتر  
مالته...». ويحيل «الحمل» إلى اللوحات التي تصوّر أشخاصاً يحملون في أفواههم «أوراقاً  
مكتوبة». انظر حواشي الشاعر في نهاية هذه المجموعة. ولا يقدم ريلكه تشخيصات إضافية لهذه  
اللوحات.

لا شيء. وحدها الطابات كانت حقيقة. مداراتها الباذخة.  
ولا حتى الأطفال. أحدهم كان وا أسفاه يأتي أحياناً  
تحت الطابة الساقطة سائراً إلى حته القريب.

(في ذكرى إينون فون ريلكه)

- ٩ -

لا تتباهوا يا قضاة لأن التعذيب بات ملغى<sup>(١)</sup>  
ولا لأن الرقاب لم يعد يعصرها الفولاذ؛  
فلا أحد تسامى، ولا أي قلب، لمجرد أن رافة مفتعلة  
أحالت تكشيرة أفواهكم أكثر حناناً.

ما تلفته المفصلة خلال الزمن تعطيه  
بدورها، كما يفعل الصغير  
بدمية عيد ميلاده السابق. إلى القلب النقي السامي المفتوح،  
يتفد بشاكلة أخرى

إله الحنان الحقيقي. على كل شيء يغنف يلقي  
شعاعه. هكذا تفعل الآلهة.

(١) في هذه السونية التي تقدم نقداً للترعة الإنسية الحديثة، يجازف ريلكه بالتأكيد على أن المفصلة تظل  
أكثر تعبيراً عن طبيعة الإنسان من «تكشيرة الرقة» التي يطبعها على وجهه. ويمكن أن نرى هنا تأثير  
نيتشه.



أَكْثَرُ بِكَثِيرٍ مِمَّا تَفْعَلُ الرِّيحُ لِلسَّفَنِ الْعَظِيمَةِ الْوَائِقَةِ .

لَا أَقْلُ مِنْ هَذَا هِيَ الْبَدِيهِيَّةُ الضَّامِتَةُ السَّرِيَّةُ ،  
الَّتِي تَتَغَلَّغُلُ فِينَا بِهَدْوٍ كَصَغِيرٍ يَلْعَبُ ،  
صَغِيرٍ وَلَدٌ مِنْ قَرَانٍ بَلَا انْتِهَاء .

- ١٠ -

نُسِيءُ الْمَاكِنَةَ لِلْمَكْتَسِبِ الْإِنْسَانِيِّ كُلِّهِ<sup>(١)</sup>  
طَالَمَا حَبِيبَتْ أَتْهَا هُنَا لَكِي تُفَكِّرَ لَا لَكِي تُطِيعَ .  
لَمْ يَعْذْ لَنَا الْيَدُ الْمَتَرَدِّدَةُ ، ذَلِكَ الْبَطْءُ الْأَجْمَلُ ؛  
صَرْنَا نَنَحْتُ الْحَجَرَ بِأَكْثَرِ نَصَاعَةٍ ، لِنَبْنِيَ بِأَكْثَرِ جَسَارَةٍ .

لَا تَغِيبُ الْمَاكِنَةُ عَنْ مَكَانٍ لَتُنَلَّتْ مِنْهَا وَلَوْ لِيَوْمٍ وَاحِدٍ ،  
هِيَ هَادِئَةٌ فِي الْمَصْنَعِ وَمَزِيئَةٌ وَالِي نَفْسِهَا تَعُودُ .  
هِيَ الْحَيَاةُ بِالذَّاتِ ، - فِي كُلِّ شَيْءٍ تَعُدُّ نَفْسَهَا هِيَ الْأَكْثَرُ اقْتِدَارًا ،  
هِيَ النَّبِيُّ بِالْحَسَنِ ذَاتِهِ تُدَبِّرُ وَتَخْلُقُ وَتُدْمِرُ .

لَكِنُّ الْوُجُودَ مَا بَرَحَ بِالنَّسْبَةِ إِلَيْنَا مَسْحُورًا ، وَمَا يَزَالُ

---

(١) هنا تنويع على نقد «المكائن» الذي قرأناه في السنوية ١٨ من القسم الأول . وليس هذا «الفضاء غير المُجَدِّي» المذكور في البيت الأخير والذي تؤسسه الموسيقى بشيء آخر سوى فضاء المرأة ، فضاء نرجسي وغير قابل للاستخدام . من جديد يكون الشمر مدفوعاً به في مواجهة التقنية ، والزمن الحلقفي في مواجهة الزمن الخطفي للتقدم .

في مواضعٍ كَثُرَ يُعْتَلُّ لَنَا الْأَصْلُ؛ لِعَبِّ قَوَى خَالِصَةٍ لَا أَحَدٌ لِيَقْدِرَ  
أَنْ يَلَامِسَهُ مَا لَمْ يَجُثْ أَمَامَهُ مُبِيدِيًّا بِهِ إِعْجَابَهُ.

وما تزال كلماتٌ تدنو حانيةً مِنَّا لَا يُنْقَالُ...  
والموسيقى جديدةٌ دائماً، وبأكثر الأحجارِ نَبْضاً،  
في الفضاءِ غيرِ المُجْدِي هذا تُقِيمُ هَيْكَلَهَا.

- ١١ -

ثَمَّةٌ أَكْثَرُ مِنْ قَاعِدَةٍ لِلْمَوْتِ مُتَّسِقَةٌ وَهَادئةٌ<sup>(١)</sup>،  
مَنْذُ وَاطَبَتْ عَلَى الصَّيْدِ أَيُّهَا الْإِنْسَانُ الظَّامِيُّ لِلْهَيْمَنَةِ؛  
لَكَتِكَ أَقْوَى مِنَ الْأَنْشُوطَةِ وَمِنَ الشَّبَكَةِ، أَنْتِ يَا سَبِيَّةَ شِرَاعٍ  
أَعْرِفِ كَيْفَ تُنْشَرِينَ فِي مَغَاوِرِ بِلَادِ «الكَازَنْت»<sup>(٢)</sup>

بِهَدْوٍ يَدَسُونُكَ مِثْلَ عِلَامَةٍ رَامِزَةٍ  
لِإِسْلَامٍ يُحْتَفَلُ بِهِ. ثُمَّ يُحَرِّكُونَكَ فِي كُلِّ اتِّجَاهٍ  
- وَخَارِجَ الْخُفْرَةِ يَقْذِفُ الْمَسَاءُ حَفَنَاتٍ  
مِنْ حِمَائِمٍ بَيْضَاءَ مَتَرَنَاجَةٍ فِي التَّوْرِ... وَهَذَا أَيْضاً  
هُوَ حَقٌّ،

---

(١) أنظر حواشي الشاعر في نهاية هذه المجموعة. هنا يتذكّر ريلكه إقامته في قصر دوينو. ويرمز الصياد،  
في ما وراء قسوة فعله، إلى مصير الإنسان، المُجَبَّر دائماً على الحراك، خلافاً للثبات الترجسي  
الخالص.

(٢) يشرح الشاعر بنفسه طريقة الصيد الفاجعة هذه في الحاشية التي يخص بها هذه القصيدة. أنظر حواشيه  
في نهاية هذا العمل (المترجم).

لكن فليكن الشاهدُ براءً من التَّدَمِ هو أيضاً،  
وليس الصِّبَادُ وحده، ذلك الذي، بِعَيْنِهِ اليَقْظَةُ  
ويَدُهُ الحاذِقَةُ يُنْقِذُ الفِعْلَ عندما تحينُ السَّاعَةُ.

واحدٌ من مَلامِحِ جِدايِنا الهائمِ هو قَتْلُ الحيوانِ هذا...  
في نظري الفكرِ الصَّاحِي نَقْيٌ هو  
كُلُّ ما يَتَحَقَّقُ ويكونُ خاصَّةً الإنسان.

- ١٢ -

رُمِ التَّحَوُّلُ. كن متحمساً للشعلة<sup>(١)</sup>،  
ما تنتزعُه هي منك يتحوَّلُ فيها بِرَوْعَةٍ.  
الفكرُ الذي يبتكرُ ويسوسُ أشياءنا الأرضية  
يُحِبُّ في انطلاقةِ الشَّكْلِ أكثرَ ما يُحِبُّ نقطةَ انحنائه.

ما يَنحبَسُ في الثَّابِتِ هو من قَبْلِ مُتَحَجِّرٍ،  
أفَيَحسَبُ أَنَّهُ سيكونُ أكثرَ أماناً في الرِّتَابَةِ المُكْرِبَةِ؟  
كُلُّ شديِدٍ يُنذِرُهُ من بعيدٍ ما هو أشدُّ ويقولُ له: «انتظِرْ!»  
ويا للشَّقاءِ - المطرقةُ الغائبةُ ترتفعُ لتضرب!

---

(١) تمثل «نقطة الانحناء» اللَّحْظَةُ المِثَالِيَّةُ في التَّخْيِيلِ الفَنِّي. بخصوص أسطورة «دافني»، أنظر بداية المِثْرَبَةِ الثَّاسِعَةِ من «مراثي دوينو». ويتحقَّقُ التَّحَوُّلُ عبر العناصر الأربعة (النَّارُ والترابُ والماءُ والهواءُ).

نُرشدُ المعرفةَ مَنْ يَسْكِبُ كالثَّيْبِ  
وتقوده جَذْلاً عبر الخلقِ  
الذي غالباً ما تكون غايته ابتداءً وابتداؤه غايةً.

كُلُّ فضاءٍ سعيدٍ هو ابنٌ أو حفيدٌ  
لقطيعةٍ يجتازها هو مسحوراً. «دافني» المَحْوَلَة،  
منذُ صارتُ شجرةً غارٍ تسألكَ أن تكونَ ريحاً<sup>(١)</sup>.

- ١٣ -

إسبقُ كُلَّ وداعٍ كأنه يَقْبِعُ الآنَ خَلْقَكَ<sup>(٢)</sup>  
كَهَذَا الشَّتَاءِ الْمُؤَذِّنِ الآنَ بالانتهاء.  
ذلكَ أن بينَ الشَّتَاءِ شتاءٍ هو شتاءٌ بلا انتهاء  
إذا اجتازَهُ قَلْبُكَ اجتازَ كُلَّ شتاءٍ.

كنْ دائماً مَبْتَأً في أوريديس<sup>(٣)</sup> - وَمُعْتَبِراً أَكْثَرَ من أيِّ وقتٍ مضى  
وناطقاً بالمَدِيحِ أَكْثَرَ أيضاً أَزَقَ إلى العَلاقَةِ الصَّافِيَةِ.

(١) في الميثولوجيا اليونانية، يُغْرَمُ أبولو بالحبورية دافني، فتحول هذه، هرباً من ملاحقته، إلى شجرة غار (المترجم).

(٢) في رسالته إلى السيدة أوكاما كنوب في ١٨ آذار/ مارس ١٩٢٢، يصرح ريلكه بأن هذه السنوية، التي تلخص فهمه لأسطورة أورفيوس وأوريديس، هي «الأقرب» إلى نفسه، وهي التي تبدو له «الأكثر صلاحية في العمل كله» في نهاية المطاف.

(٣) هي محبوبية أورفيوس، عبثاً حاول أن يخرجها من العالم السفلي بفنائه. أنظر القصيدة «أورفيوس، أوريديس، هرمس» في القسم الأول من «قصائد جديدة» (المترجم).

بينَ الفانينَ ، في ملكوتِ الانحدارِ هذا ،  
كنِ البَلَوْرَ الصّادِحَ الذي من قبلُ ينكسرُ في الصّوت .

كن - واعرف في الأوان نفسه شرطَ عدمِ الكون ،  
ذلكَ الغورِ غيرِ المتناهي لَحْمِيَّاتِكَ الجَوَانِيَّةِ ،  
وامنح هذه الحُمَيَّا أن تتحقّقَ هذه المرّةُ باكتمال .

للطّبيعةِ ، سواءَ كانتِ مستخدَمةً أو غافيةً وصامتةً ،  
لهذا المستودَعِ الشّاسِعِ ، هذا المجموعُ الذي ينبو عن الوصف ،  
تعالِ وأضِفْ نفسَكَ قَرِحاً وَحَطْمَ العَدَدِ .

- ١٤ -

أنظِرِ الأزهارَ : لهؤلاءِ الوقيّاتِ للأرضي<sup>(١)</sup> ،  
نُعيِرُ نحنُ مصيراً في هامشِ المصيرِ ،  
لكنْ مَنْ ذا الذي يدري ؟ إنْ تكنْ هيَ لذبولِها آسِفةُ  
فلنكنْ نحنُ أسَفَها .

كلُّ شيءٍ إلى الطّيرانِ يَهفو . وحدنا نحنُ  
على كلِّ شيءٍ نستلقي ، ثُقلاءَ وَيَسْحَرُنَا أنْ نُثْقِلَ ؛

---

(١) هنا تدليل على التّصوّر الأورفويّ الحلقيّ : فالأزهار مثلها مثل البشر تظلّ خاضعة لقانون الجاذبيّة .  
هنا أيضاً نجد بعض نبرات فنّقد الحضارة الحديثة .

يا لَنَا من سَادَةِ للأشْيَاءِ مُفْتَرِسِينَ،  
هي الوَاجِدَةُ سَعَادَتَهَا فِي أَزَلِيَةِ الطُّفُولَةِ.

مَنْ أَخَذَ الْأَشْيَاءَ فِي قَلْبِ رِقَادِهِ وَنَامَ عَمِيقاً:  
فَسَيَبْثُقُ مِنَ الْعُمُقِ الْمَشْتَرِكِ ذَاكَ  
فِي جَذَةِ الْفَجْرِ جَدِيداً وَخَفِيفاً.

أَوْ قَدْ يَبْقَى هُنَاكَ؛ وَسَتُزْهِرُ الْأَشْيَاءُ  
مَادِحَاتٍ بِالْأَزْهَارِ شَبِيهَهُنَّ هَذَا، الْمُعْتَبِقَ دِيَانَتَهُنَّ،  
هُنَّ، شَقِيقَاتِهِ الصَّامِتَاتِ فِي رِيحِ الْحَقُولِ.

- ١٥ -

يَا قَمَ النَّافُورَةِ، أَيُّهَا الْوَاهِبُ، يَا مَنْ<sup>(١)</sup>  
بَلَا انْتِهَاءٍ تَتَحَدَّثُ عَنِ الْوَاحِدِ وَعَنِ النَّقِيِّ، -  
عَلَى الْوَجْهِ الْمُنْسَابِ لِلْمَاءِ أَنْتَ  
قَنَاعٌ مِنَ الرُّخَامِ. فِي الْعُمُقِ،

تَسِيرُ أَنْابِيبُ الْمَاءِ مَارَةً بِقُبُورِ،

---

(١) أنظر التوثيق ١٠ في القسم الأول وكذلك «نواويس رومانية» و«نافورة في روما» في القسم الأول من «قصائد جديدة» و«ريف روما» في القسم الثاني من المجموعة نفسها. إن الحلقة أو الدائرة الأورفيوسية مماثلة لدورة الماء الساقط من نافورة فالعائد إليها فالساقط من جديد. ويوحى «الديكور» القديم أو البدائي بعالم لم تكن وحدة الموت والحياة (المياه والقبور) قد انفصلت فيه بعد.

مِنْ بَعِيدٍ، مِنْ سَفْحِ «الْأَبْنِينَ»<sup>(١)</sup>، تَحْمِلُ لَكَ  
مَا عَلَيْكَ أَنْ تَقُولَ، ذَلِكَ الشَّيْءَ الَّذِي يَجْرِي  
عَلَى ذَنْكَ الْهَرَمِ الْأَسْوَدِ،

ثُمَّ يَنْهَمُرُ أَمَامَكَ فِي هَذِهِ الْفَسَقَةِ،  
هَذِهِ الْأُذُنِ الْمُضْجَعَةِ الْغَافِيَةِ  
أُذُنِ الْمَرْمَرِ الَّذِي تَتَحَدَّثُ فِيهَا أَنْتَ دَوْمًا.

هِيَ أُذُنُ الْأَرْضِ. وَلِذَا تُنَاجِي  
بِلا انْقِطَاعِ نَفْسِهَا. تَظْهَرُ آتِلُهُ جَزْءٌ  
فَيَبْدُو لَهَا أَنَّكَ تُقَاطِعُهَا.

- ١٦ -

مَمْرُقٌ مِنْ قَبْلِنَا مَرَارًا<sup>(٢)</sup>  
هُوَ مُقَامُ الْإِلَهِ، ذَلِكَ الَّذِي يَشْفِي.  
نَحْنُ، الْبَاتِرِينَ، نَرِيدُ دَوْمًا أَنْ نَعْلَمَ،  
أَمَّا هُوَ فَصَفَاءُ وَاقْتِسَامِ.

حَتَّى الْقَرَبَانُ الْمَكْرُسُ النَقِي

---

(١) سلسلة مرتفعات في إيطاليا (المترجم).

(٢) الإله الممرق هو أورفيوس نفسه الذي مزقته تابعات باخوس (أنظر الشوئبة ١٦ من القسم الأول).

لا يَقْبَلُهُ هُوَ فِي عَالَمِهِ  
من دُونِ أَنْ يُجَابَةَ التَّهْيَاةَ الْحُرَّةَ هَذِهِ  
بِالْوَزْنِ الْعِذْلِ، وَزِنْ عَدَمِ اكْتِرَائِهِ.

وَحَدَّهُ الْمَيِّتُ يَقْدِرُ أَنْ يَشْرِبَ  
من النَّبْعِ الَّذِي لَا نَفْعَ هُنَا سِوَى أَنْ نَسْمَعَهُ،  
عِنْدَمَا يَلْوُحُ لَهُ الْإِلَهَ، لَهُ هُوَ الْمَيِّتُ.

لَا تُؤَوِّبُ نَحْنُ سِوَى الصَّخْبِ  
وَالْحَمَلِ يَبْكِي مُطَالِباً بِجَرِّهِ،  
لَكِنْ بِاسْمِ غَرِيْزَةٍ أَكْثَرَ صَمْتاً.

- ١٧ -

أَيْنَ، فِي آيَةِ حَدَائِقِ مَسْقِيَّةٍ بِانْتِظَامٍ حَتَّى لَتَغْتَبِطُ أَبْدَأُ<sup>(١)</sup>،  
وَعَلَى آيَةِ أَشْجَارٍ، فِي كُؤُوسِ آيَةِ أَزْهَارٍ مُفْتَرَعَةٍ بِرَفَقَةٍ،  
تَبْنَعُ ثَمَارُ التَّعْزِيَةِ الْعَجِيْبَةُ؟ هَذِهِ الثَّمَارُ الْفَرِيدَةُ  
الَّتِي قَدْ تَقْدَرُ أَنْ تَلْقَى إِحْدَاهَا

فِي بَسَاتِينِ فَقْرِكَ الْمُخْرَبَةِ. مِنْ مَرَّةٍ إِلَى أُخْرَى،

---

(١) تَذَكَّرْ نَبْرَةَ هَذِهِ السُّونِيَّةِ قَارِئَ الشَّعْرِ الْأَلْمَانِيِّ بِقَصِيدَةِ غُوتِه «تَحَوُّلُ النَّبْتَةِ». وَشَأْنُهَا شَأْنُ بَدَايَةِ الْمَرْتَبَةِ  
الرَّابِعَةِ مِنْ «مَرَاتِي دَوِينُو»، تَصَوُّرُ السُّونِيَّةِ الْحَالِيَةِ تَعْكِيْرُ الْإِنْسَانِ لِإِبْقَاعِ الطَّيْبَةِ وَوَتَائِرِهَا.



سَسَحَرُكَ ضَخَامَةُ الثَّمَرَةِ،  
وَنَعُومَةُ قَشَرَتِهَا وَغَضَارَةُ اللَّبَابِ فِيهَا،  
وَكَوْنُكَ لَمْ يَحْرِمَكَ مِنْهَا لَا الطَّائِرُ الرَّشِيقُ،

وَلَا الدَّوْدُ الْغَيُورُ. فَيَا أَشْجَاراً يُخَصِّبُهَا مَلَأَتْكَ،  
وَيُدَارِيهَا بِمِثْلِ هَذِهِ الشَّاكِلَةِ الْعَجِيبَةِ بَسَاتَنُ خَفْيُونَ،  
أَتَحْمِلِينَ مِنْ أَجْلِنا ثَمَارَكَ مِنْ دُونِ أَنْ تَعُودِي إِلَيْنَا؟

هَلْ اسْتَطَعْنَا ذَاتَ مَرَّةٍ، نَحْنُ مِنْ نَحْنُ أَطْيَافٍ وَظِلَالٍ،  
بِأَفْعَالِنَا الْيَانِعَةِ قَبْلَ الْأَوَانِ وَالْيَابِسَةِ قَبْلَ الْأَوَانِ،  
أَنْ نُعَكِّرَ صَفَاءَ هَذِهِ الْأَصْيَافِ غَيْرِ الْمَكْتَرَةِ؟

- ١٨ -

يَا رَاقِصَةً، يَا مَنْ كُنْتَ تَحُولِينَ<sup>(١)</sup>  
كُلَّ مَا يَمُرُّ إِلَى خُطْوَةٍ: لَكِي تَهْبِيهِ بَعْدَ ذَلِكَ.  
ثُمَّ أَخِيرًا هَذِهِ الدَّوَامَةُ، هَذِهِ الْحَرَكَةُ الْمُحَوَّلَةُ شَجَرَةٍ،  
أَمَا اسْتَحْوَذَتْ عَلَى انْدِفَاعِ السَّنَةِ الْمُتَعَدِّ كُلَّهُ؟

أَوْ لَمْ تُزْهِزْ مِنَ الصَّمْتِ ذُرُوتُهَا

---

(١) إِنَّ الرِّقَصَ، الَّذِي يُمَثِّلُ الصُّورَةَ الْمَكْتَمَلَةَ لِلتَّرْجِسِيَّةِ بِالْمَعْنَى الزَّيْلَكِيَّةِ لِلْكَلِمَةِ، يَجِدُ تَمَثِيلَهُ فِي اسْتِعَارَةِ الشَّجَرَةِ. وَالْأَشْيَاءُ الْإِنْسَانِيَّةِ (الْجَزَّةُ وَالْمَزْهَرِيَّةُ) تَرْتَبِطُ بِعِلَاقَةِ «طَبِيعِيَّةٍ» مَعَ الشَّجَرَةِ، وَثَمَّةٌ بَيْنَ الشَّيْئَيْنِ مَرَاتِبِيَّةٌ بِحَسَبِ رَهَافَةِ كُلِّ مِنْهُمَا. أَنْظِرِ الْمَرَاتِبَةَ الثَّامِنَةَ مِنْ «مَرَاتِي دُونُو».

لكي يُحيطَ بها كلها اندفاعك الأخير؟  
أو ما كانَ هناك شمسٌ وصيفٌ وحرارة،  
الحرارةُ غيرُ المحدودةِ التي منكِ كانتِ تنبعُ؟

لكنَّ شجرةً جذليكَ كانَ لها ثمارُها هيَ أيضاً.  
أو ليستِ ثمارُها المجبولةُ من السَّكينةِ هيَ الجِزَّةُ المدوّرةُ،  
وهذا الشيءُ الأكثرُ استدارةً، ألا وهو المزهريّة؟

أو لم يبقَ في عمقِ الصُّورِ ذلكَ الرّسمُ،  
انحناءُ حاجبيكَ هذه  
المرسومة بأسرعِ ما يُمكنُ على جدارِ رقصِكَ الدائرِ نَفْسِهِ؟

- ١٩ -

للذهَبِ، أتى كانَ، منزلهُ في مَصارفَ تُعنى به<sup>(١)</sup>،  
وآلافُ النَّاسِ يُحاوِرُهُمْ هوَ بدونِ كَلْفَةٍ،  
لكنَّ المتسوّلَ، هذا الأعمى، حتّى لِقَلْبِهِ البسيطُ،  
هوَ محلُّ ضائعٍ، زاويةٌ تحتَ الخزّانةِ مُفَعَّمَةٌ عُباراً.

يجوبُ المالُ المخازنَ كأنه في بيته،  
هناك يَتَنَكَّرُ وَيَظْهَرُ في الحريرِ والمُخَمَّلِ والفرو.  
والآخرُ، الرّجُلُ الصّامتُ، يقفُ في كلِّ استراحةٍ  
لأنفاسِ المالِ الذي لا يفتأُ يَتَنَفَّسُ سواءَ في اليقظة أو التّوم.

---

(١) عالج ريلكه موضوع الفقر في «كتاب الفقر والموت» («كتاب الساعات»). وعالج موضوع المتسوّل الأعمى في «جسر الكاروسيل» («كتاب الضور»).

هذه اليد المفتوحة أبداً - أتى لها أن تنغلق في الليل؟  
يستردها القدرُ كلَّ صباح، وفي كلِّ يومٍ ينسبطها  
جليّةً وبائسةً وعطوباً بلا انتهاء.

أما من بصيرٍ يندهش من ديمومتها،  
فيفهمها أخيراً ويُمجدها؟ هي التي لا يقدر  
أن يصفها إلاّ المغني. ولا يسمّعها إلاّ الإلهي.

- ٢٠ -

ما أبعد المسافة بين الكواكب؟ ومع ذلك<sup>(١)</sup>  
فكم هي أكبر المسافة التي نلقاها على الأرض؟  
فبين أحدهم، صغير مثلاً، وصغير آخر قريب منه -،  
يا لها من مسافة تفوق التصور!

ربما كان القدرُ يقيسنا بمقتضى ما يكون؛  
ولذا يبدو لنا غريباً؛  
فكّرْ بعددِ الأشبارِ الفاصلةِ بينَ الرجلِ والفتاة  
التي تهربُ منه، غيرَ مفكّرةٍ إلاّ به.

كلُّ شيءٍ مسافةٌ، - والذاتةُ ليسَ تنغلقَ في أيِّ مكان.  
أنظرْ هذا الصحنَ على هذه المائدةِ التي أعِدَّتْ يفرح،  
كم هي غريبةٌ فيه وجوهُ الأسماك!

---

(١) بخصوص «المسافة» التي تفصل بين الوعي الإنساني والعالم، أنظر المراجعة الثامنة من «مراثي دوينو».

قِيلَ يَوْمًا إِنَّ الْأَسْمَاكَ خَرَسَاءُ. مَنْ ذَا يَعْلَمُ؟  
أَمَا هُنَاكَ مَكَانٌ يُسْتَخْدَمُ فِيهِ، بِدُونِ الْأَسْمَاكَ،  
مَا قَدْ يَكُونُ مَنْطَقَهَا؟<sup>(١)</sup>

- ٢١ -

غَنَّاها، يَا قَلْبِي، غَنِّ تِلْكَ الْحَدَائِقَ الَّتِي لَمْ تَرَهَا قَطُّ<sup>(٢)</sup>؛  
حَدَائِقَ شِبْهَ ذَائِبَةٍ فِي الْبُلُورِ، شَفَافَةٍ، وَلَيْسَ تُدْرَكُ.  
الْمَاءُ وَالْوَرُودُ فِي أَصْفَهَانٍ أَوْ شِيرَازٍ،  
غَنَّاها فِي سَعَادَةٍ، اِمْدَحْهَا، هِيَ الَّتِي لَا تُضَامِي.

أَثْبِتْ، يَا قَلْبِي، أَنَّهَا لَمْ تَنْقُصْكَ يَوْمًا،  
أَنَّ تَبْنِيَهَا يَنْضِجُ مُفَكَّرًا بِكَ،  
وَأَنَّكَ إِذْ تَلَمَسُ أَغْصَانُ الزَّهْرِ فَإِنَّمَا تُحَاوِرِ  
نَسَائِمَهَا الْمُتَقَلِّبَةَ وَجُوهًا.

يَنْبَغِي أَنْ تَتَفَادَى خَطَأَ الْاِعْتِقَادِ بِنَقْصِ مَا،  
مَا دَامَ الْقَرَارُ قَدْ اتَّخَذَ: أَنْ نَكُونَ!  
هَوَ ذَا أَنْتَ تَلْتَحِمُ بِالنَّسِيجِ خَيْطَ حَرِيرٍ.

---

(١) مفردة «المنطق» مستخدمة هنا بمعنى اللسان، كما في «منطق الطير» (المترجم).

(٢) أنظر بهذا الصدد السُّونِيَّةَ الرَّابِعَةَ مِنَ الْقِسْمِ الْأَوَّلِ. كَانَتْ مَدِينَةُ أَصْفَهَانَ مَشْهُورَةً بِنِظَامِ الزَّرِّيِّ فِيهَا، وَشِيرَازُ بِمَا كَانَتْ تَحْتَوِيهِ مِنْ بَسَاتِينٍ وَرَدٍ. وَلَمْ يَزِرْ رَيْلَكَةَ هَاتَيْنِ الْمَدِينَتَيْنِ الْإِيرَانِيَّتَيْنِ قَطُّ.

أَيَّا كَانَ الرَّسْمُ الَّذِي تَنْخَرُطُ فِيهِ  
(وإن يكنْ لحظةً تتعذَّبُ الحياة فيها)  
ينبغي أن تشعرَ بأنَّ ما يهمُّ هو البِساطُ في كاملِ ألِّقه .

- ٢٢ -

رغمَ القدرِ، يا لها انشِياتٍ رائعةٍ لحياتنا هنا<sup>(١)</sup>  
ويا لفيضِها في المُتَرَهَّاتِ !  
يا لكائناتِ الحجرِ هذه، تتصبُّ تحتَ الشُّرفاتِ  
وتكادُ تلامسُ قناطرَ البَوَابِ العظيمة !

يا لناقوسِ البرونزِ ومطرقتِهِ المرتفعةِ  
في كلِّ نهارٍ بوجهِ الخُمُولِ اليومي ؛  
ويا للمسلةِ المنفردةِ في الكرنكِ، تلكَ المسلةِ  
الباقيةِ بعدَ زوالِ معابدِ شِبهِ أبدية .

هذه الفيوضُ كُلُّها لا يقابلُها اليوم  
سوى لهفةِ الانسكابِ من أضواءِ نهارٍ أصفرَ سطحي  
إلى ليلٍ تزيدُ الأنوارُ الباهرةَ ظلاماً .

---

(١) أنظر السونيتة ١٨ في القسم الأول، وكذلك المِثْبَةُ السابعة من «مراثي دوينو». وتعالج هذه السونيتة المقابلة بين فنون الماضي والمدينة الحديثة، هذا الموضوع العزيز على ريلكه منذ «كتاب الساعات» .

يَدُ أَنْ الْإِنْدَفَاعَ الْهَائِجَ يَدُومُ لِحِظَةً ثُمَّ لَا يُبْقِي أَثَرًا.  
 وَقَدْ لَا تَكُونُ مَنَحِيَاثُ الطَّيْرَانِ فِي الْجَوِّ وَلَا مَنْ رَسَمُهَا  
 أَشْيَاءَ عَبِيَّةً. لَكِنِّهَا تَصْلُحُ لِنَفْكَرَ بِهَا فَحَسَبَ.

- ٢٣ -

نَادِنِي فِي تِلْكَ السَّاعَةِ مِنْ سَاعَاتِكَ<sup>(١)</sup>  
 الَّتِي تُقَاوِمُكَ بِهَا هَوَادَةٌ:  
 دَانِيَّةً وَمَتَوَسِّلَةً كَوَجْهِ كَلْبٍ،  
 لَكِنْ مُشِيحَةً بِوَجْهِهَا دَوْمًا مِنْ جَدِيدٍ

عِنْدَمَا تَحْسَبُ أَنَّكَ أَمْسَكْتَ بِهَا آخِرًا.  
 هَكَذَا يَهْرُبُ مِنْكَ مَا هُوَ أَكْثَرُ عَائِدِيَّةً إِلَيْكَ.  
 أَحْرَارٌ نَحْنُ. نَحْنُ الْمَطْرُودِينَ  
 مِنْ حَيْثُ كُنَّا نَحْسَبُنَا مُسْتَقْبَلِينَ بِحِفَاوَةٍ.

أَمَامَ مَخَاوِفِنَا نَلْتَمِسُ سَنَدًا،  
 نَحْنُ الَّذِينَ غَالِبًا مَا نَكُونُ بِالْغِي الصَّغَرِ أَمَامَ الْقَدِيمِ،  
 وَبِالْغِي الْهَرَمِ أَمَامَ مَا لَمْ يَكُ قَطً.

لَا نَكُونُ وَآسَفَاهُ صَحِيحِينَ إِلَّا  
 عِنْدَمَا بِالْمَدِيحِ نَنْطِقُ، نَحْنُ الْفُولَاذِ وَالْغُصْنِ  
 وَعَذُوبَةِ الْخَطَرِ الَّذِي يَنْضَجُ.

(١) هذه القصيدة تخاطب القارئ. أنظر حواشي الشاعر في نهاية هذه المجموعة.

يا للمتعة المتجددة في أن نكون من صلصالٍ شديد الرخاوة<sup>(١)</sup>؛  
لا أحد تقريباً ساعد الأوائِل الذين جازفوا بأنفسهم.  
ومع ذلك فقد قامت مدُنٌ على خلدجانٍ مُباركة  
والماء والزيت مع ذلك في الجرارِ فاضا.

نرسمُ الآلهة في البدء في مشاريع تزدادُ جرأةً يوماً بعدَ يوم،  
ثم يأتي لِئَحْطَمَهُم القدرُ الشَّكِسُ، ولكنهم  
هُم الخالدون. ألا انظروا، سوف نعرفُ يوماً  
مَن مِنْهُمْ يستجيبُ لِنَدْوَرنا أخيراً.

نحنُ مِن آلافِ السَّنَوَاتِ سلالَةٌ بشريَّة: آباء وأمهات  
يملاهُم أكثر فأكثر كلُّ يومِ الطِّفْلُ القادم،  
الذي يُرْعِزُنا، من بعدُ، إذ يتجاوزنا.

كم من الزَّمنِ لدينا، نحنُ مِن نجازفُ بلا انتهاء!  
وحده الموتُ الصَّامْتُ يَعْلَمُ مَن نحنُ،  
وما يُحَقِّقُ دائماً من أرباحٍ إذ يُقرِضُنَا.

---

(١) تلخّص هذه السّونيّة رؤية ريلكه لحياة الإنسان التي يعبر عنها في «مراثي دوينو» وفي مجموعة السّونيّات هذه (تجاوز الموت بالبناء).

إسمع، هو ذا صَحَبُ أولى أمشاطِ الأرض<sup>(١)</sup>  
يشرعُ بالعمل؛ هي ذي وتيرةُ البشرِ من جديد  
خلالَ السَّكونِ الذي تَصُونُ فيه قُوَّتها الأرض  
في تباشيرِ الربيعِ هذه. لا يبدو لك سَيِّئَ المَذاقِ حقاً

ما سيأتي. ما بالأمسِ أذاك  
يبدو لك وهو يأتي ثانيةً  
جديداً تماماً. الشَّيءُ المُشْتَهَى أبداً  
والذي لم تُمسك به قط. هو ما بكِ أمسك.

أشجارُ سنديانِ الشتاءِ، حتَّى أوراقُها  
يبدو لها في المساءِ سُفرةٌ مستقبل.  
وغالباً ما تَتنادى النَّسائم.

سوداءُ هي الأدغالُ. لكنْ أكثرُ سَواداً  
هي أكوامُ السَّمادِ في الحقول.  
كلُّ ساعةٍ تزدادُ بمرورها شباباً.

---

(١) أنظر حواشي الشاعر في نهاية المجموعة.



ألا كم تأسرنا صرخة الطائر في الجو...<sup>(١)</sup>  
آية صرخة كانت، بمجرد أن تطلق.

لكن الأطفال اللاعين خارج البيوت من الآن يطلقون  
صراخاً هو من أبعد ما يكون عن الصراخ الحقيقي.

إنهم يصرخون الصدفة. في كل واحدة من فجوات  
فضاء العالم هذا الذي يخترقه  
سالمًا صراخ الطائر كما يخترق الرجال الأحلام،  
يدفع الصغار شفراتهم وشفرات صيحاتهم.

أين نحن وأأسفاه؟ ما فتشنا منطلقين  
كطائرات ورق فالتة من خيوطها، نترلق  
في منتصف العلو، بالوحل مزينين،

والريخ تمزقنا. هلاً نسقت من يصرخون،  
أيها الإله المغني! فليستيقظوا صاحبين  
كمجري الماء الحامل الرأس والقيثارة.

(١) هذه السونية هي المقابل السليبي للسونية السابقة. كان ريلكه شديد الانتباه للضوضاء. ويختصم «الرأس» و«القيثارة» المذكورين في البيت الأخير، أنظر السونية ٢٦ من القسم الأول. تقول تنفة أسطورة أورفيوس إن تابعات باخوس، بعد تمزيقهن جسد المغني، رمين رأسه في النهر، فحملته ربوات الإلهام ودفعته أسفل جبل الاولمب.

أوجودٌ هو حقاً، الزَّمنُ الذي يُحْطَمُ؟  
 متى يُقَوَّضُ القلعةُ القائمةُ في الجبلِ الآمين؟  
 هذا القلبُ العائدُ إلى الآلهةِ بلا انتهاء  
 متى يُمارَسُ الإلهُ الفاطرُ يا ترى عليه عُنْفُهُ<sup>(١)</sup>؟

أإلى هذه الدَّرَجَةِ نحنُ هَشُونَ وقلَقون  
 مثلما يريدُ القدرُ أن يوهَمَنَا به؟  
 والطَّفُولَةُ، هذه العميقة، المُفْعَمَةُ بالوعود،  
 هل ستكونُ في جذورِنَا، فيما بعدُ، صامتةً تماماً؟

كالُدُخانِ  
 يَخْتَرِقُ شَبَحُ ما يزولُ  
 كلُّ مَنْ يَنْفَتَحُ للقاءهِ بِسَدَاجَةٍ.

مهما يكنُ من استعجالِنَا، فلنَا  
 في عُرْفِ القوى التي تَدومُ،  
 قيمةً مَشْغَلَةٍ إلهيةً.

---

(١) «الإله الفاطر» هو، في النظرية الأفلاطونية، مهندس الكون.

تَحْرَكِي جِيئةً وذهاباً، يا راقصةً ما تزالُ شِبْهَ طفلة<sup>(١)</sup>،  
أَكْمِلِي للحظة تشكيلةَ الرقصِ هذه  
ولتكنْ كوكبةً خالصةً لواحدةٍ من هذه الرقصات  
التي بِهَا نُحَقِّقُ، وَإِنْ نَكُنْ خُلِقْنَا لِتَزُولَ،

غَلَبَةُ على نظامِ الطَّبِيعَةِ البليدِ. هِيَ التي لم تتأثَّرْ  
إِلَّا مَرَّةً واحدةً: عندما تعالَى غناءُ أورفيوس.  
وتلكِ المَرَّةُ القديمةُ هِيَ ما كَانَ يَدْفَعُكَ أَنْتِ أَيْضاً،  
ولم يَطْلُ اندهاشُكَ عندما في أعقابِ تردّدِ طويل

شرعتْ شجرةٌ بالسَّيرِ إلى جانبِكَ بمقتضى السَّمْعِ.  
كنتِ ما زِلْتِ تعرفينَ الموضعَ الذي تعالَى فيه  
هديرُ القيثارةِ -! موضعَ المركزِ العجيبِ.

حُبّاً بتلكِ القيثارةِ جَرَبْتَ أَنْتِ أَجْمَلَ خُطُواتِكَ  
وَكأنَّ يَحْدُوكِ الأملُ في أَنْ تُدِيرِي ذاتَ يومٍ  
خُطُواتِ الصِّديقِ ومُحِبِّاهِ صَوْبَ العِيدِ المُطْلَقِ.

(١) هذه السُّونِيَّةُ تخاطبُ فيرا (أنظر حواشي الشاعر في نهاية المجموعة). ونجد فيها استعادات  
للسُّونِيَّتَيْنِ الأولى والثامنة من القسم الأول. (ملاحظة من المترجم: نلاحظ هنا تبادلاً للأدوار  
وشمولاً للذاتة الأورفيوسية: فكما ينزل أورفيوس في أسطوره إلى العالم السفلي محاولاً إخراج  
أوريديس إلى دنيا الأحياء، نجهد الزاقصة هنا قبل موتها في تحويل صديقها واجتذابه إلى عالم  
الغناء.)

أَيُّهَا الصَّدِيقُ الصَّامِتُ لِعَدِيدِ الْأَقَاصِي<sup>(١)</sup>،  
أَنْظُرْ كَيْفَ أَنَّ نَفْسَكَ مَا يَزَالُ يُضَاعَفُ الْفَضَاءَاتُ .  
فِي هَيْكَلِ الْأَجْرَاسِ الْمُظْلِمِ  
كُنِ الرَّزِينَ! مَا يَتَغَذَّى مِنْكَ

سَيُصْبِحُ بِهَذَا الْغِذَاءِ أَقْوَى .  
لُحِ التَّحَوُّلَ مَرَاراً .  
مَا هِيَ تَجْرِبَتُكَ الْأَكْثَرُ إِيْلَاماً؟  
إِنْ كُنْتَ تَلْفِي الشَّرَابَ مُرّاً فَكُنْ نِيْذَراً

فِي هَذَا اللَّيْلِ الْمَهُولِ كُنِ الْقُوَّةَ السَّحَرِيَّةَ  
الَّتِي تَتَقَاطَعُ فِيهَا حَوَاسِكَ،  
وَمَعْنَى لِقَائِهَا الْعَجِيبِ .

وَإِذَا مَا نَسِيكَ الْأَرْضِي،  
فَقُلْ لِلْأَرْضِ السَّاكِنَةِ: أَنَا أَجْرِي .  
وَلِلْمَاءِ الْمُسْرِعِ قُلْ: أَنَا أَكُونُ .

---

(١) هذه السُّونِيَّةُ تخاطبُ صديقاً لغيراً، أنظر حواشي الشاعر في نهاية المجموعة . ويمكن التقريب بين هذه السُّونِيَّةِ والسُّونِيَّةِ الْأُولَى من القسم الثَّانِي هذا .

## حواش وضعها ريلكه لـ «سونيتات إلى أورفيوس»<sup>(١)</sup>

### للقسم الأول:

السُونيتة ١٠: في المقطع الثاني، إشارة إلى قبور مقبرة أليسكرامب Alysamps الشهيرة في مدينة آرل Arles بفرنسا، التي نتطرق إليها في «دفاتر ماله لوريدس بريغه» أيضاً.

السُونيتة ١٦: هذه السُونيتة تخاطب كلباً. ومن خلال تعبير «يد معلّمي» ينطرح سؤال العلاقة مع أورفيوس، المحذّر هنا باعتباره «معلّم» الشاعر. وهذا الأخير يريد أن يقود هذه اليد لثُبارك الكلب أيضاً، لما يعرب عنه من رافة وتفاخر غير متناهٍ، هو الذي، شأنه شأن عيسو إلى حدٍّ ما (أنظر «سفر التكوين»، ٢٧)، لم «يرتد» فروته إلا لينال في صميم قلبه قسطه من الموروث الذي لا يعود إليه في حقيقة الأمر: الكينونة البشرية بكاملها، بما فيها من شقاء وسعادة<sup>(٢)</sup>.

السُونيتة ٢١: هذه الأغنية الزبّيعيّة الصّغيرة بدت لي كمثّل «تعقيب» على موسيقى رقص رائعة سمعتها ذات مرّة يغنيها أثناء قدّاس صباحي أطفال المدرسة التابعة للدير في الكنيسة الصّغيرة لراهبات راوند (في جنوب إسبانيا). كان الصّغار يغنون نضاً أجهله، ترافقهم آلتا المثلث والطبلة، دون أن يفقدوا إيقاع الرّقص في أيّة لحظة.

السُونيتة ٢٥: تخاطب فيرا Wera.

- (١) هنا ترجمة الحواشي التي وضعها ريلكه بنفسه لهذه السُونيتات، أثرت وضعها بعد القصائد، كما فعل هو نفسه، وذلك تمييزاً لها عن حواشي شارح القصائد ومترجمها (المترجم).
- (٢) مثلما أشار إليه غيرالد شتيغ في حاشية السُونيتة المعنيّة، فإن ريلكه قد خاضته ذاكرته وخلط في السُونيتة وشرحه لها بين الشقيّين، فأعاز عيو سلوكاً ينسب «العهد القديم» لأخيه يعقوب. أنظر حاشية المترجم لهذه السُونيتة (المترجم).

## للقسم الثاني:

السُونِيَّة ٤ : إِنَّ القيمة التي يرمز إليها وحيد القرن، والتي طالما احتفى بها أهل العصر الوسيط، هي العُذْرَةُ : من هنا هذا التأكيد على أَنَّ ما هو غير موجود في نظر الفرد غير العارف إنما يتوجد، إلى حدِّ ما، في «مرآة الفضة» التي تمّدها له العذراء (أنظر بُسْط القرن الخامس عشر التي تُصوِّره)، كما يتوجد «فيها هي نفسها»، أي في العذراء، كأنما في مرآة ثانية هي بصفاء الأولى وحميميتها.

السُونِيَّة ٦ : «وردة الأقدمين» هي شقيقة نعمانٍ بسيطة، حمراء وصفراء، بلونِي الشعلة. وهي تُزهر اليوم أيضاً في حدائق معزولة في منطقة «الفاليه» Le Valais بسويسرا.

السُونِيَّة ٨ : البيت الزايع : الحَمَل صاحب الورقة (في اللوحات) هو هذا الذي لا ينطق إلاّ عبر نصّ مخطوط على يافطة.

السُونِيَّة ١١ : الإشارة هنا إلى طريقة صيد قديمة، كانت تُمارَس في بعض مناطق الكازنست Karst [في بوغوسلافيا]، وتتمثّل في نعليق خِرَق بيضاء داخل المغارات التي تعيش فيها طيور المغارات، المعروفة ببياضها الشّدِيد النَّصَاعَة والخصوصيّة، تعليقها وسَطَ تحوّطات كثيرة، ثمّ تحريكها فجأة وبطريقة معيّنة لجعل الطّيور الفزعة إلى أقصى حدّ تغادر مكانها الجوفيّة وقتلها فورَ خروجها.

السُونِيَّة ٢٣ : تخاطب القارئ.

السُونِيَّة ٢٥ : ردّ على أغنية الرّبيع التي يغنيها الصّغار في السُونِيَّة ٢١ في القسم الأوّل.

السُونِيَّة ٢٨ : تخاطب فيرا.

السُونِيَّة ٢٩ : تخاطب صديقاً لفيرا.

## المحتوى

٧	قصائد جديدة [القسم الثاني]
٩	تمثال نصفي قديم لأبولو
١١	أرتemis الكريتية
١٣	ليدا
١٥	دلافين
١٧	جزيرة نذاهات البحر
١٩	مناحة من أجل أنطينوس
٢١	موت الحبيبة
٢٣	مناحة من أجل يوناتان
٢٥	مؤاساة إيلينا
٢٨	شاؤل بين الأنبياء
٣٠	ظهور صموئيل لـشاؤل
٣٢	نبي
٣٤	إزميا
٣٦	عزافة
٣٨	سقوط أبشالوم

٤١	أستير
٤٣	الملك المَجْذوم
٤٤	أسطورة الأحياء الثلاثة والموتى الثلاثة
٤٦	ملك «مُونْتَر»
٤٨	رقصة الأموات
٥٠	يوم الحساب
٥١	التجربة
٥٣	الخيَميَّات
٥٤	صندوق ذخائر
٥٦	التَّبَر
٥٨	سمعان العمودي
٦٠	مريم المصرية
٦٢	الصُّلب
٦٤	القائم من بين الأموات
٦٦	نشيد العذراء
٦٨	آدم
٧٠	حواء
٧٢	المجانين في الحديقة
٧٤	المجانين
٧٥	مَشاهد من حياة قديس
٧٧	المتسولون
٧٨	أسرة غريبة
٧٩	غسيل الميت
٨١	إحدى المعجزة



٨٢	..... الأعمى
٨٣	..... المرأة الفاقدة نضارتها
٨٤	..... عشاء سرّي
٨٦	..... المنزل المحترق
٨٨	..... الفريق
٩٠	..... مُرقص الأفاعي
٩	..... هز أسود
٩٤	..... عشية عيد الفصح
٩٦	..... الشرفة
٩٨	..... سفينة مهاجرين
٩٩	..... منظر
١٠١	..... ريف روما
١٠٣	..... أغنية البحر
١٠٥	..... جولة ليلية على ظهور الخيل
١٠٧	..... متزّه البغاوات
١٠٩	..... المتزّهات:
١٠٩	١ - بصورة لا تقاوم تنبثق المتزّهات
١١٠	٢ - يرفق تأسرك ممرات الزهر
١١١	٣ - في البرك والأحواض المسيجة تلك
١١٢	٤ - والطبيعة، في مهابتها
١١٣	٥ - يا آلهة ممرات الزهر والشرفات
١١٤	٦ - أتراك تحس/ كم أن أيّ درب لا يتوقف
١١٥	٧ - لكنّ هناك نوافير
١١٧	..... صورة شخصية

١١٩	صباح في البندقية .....
١٢١	نهاية الخريف في البندقية .....
١٢٣	كنيسة القديس مرقس .....
١٢٥	دوتشه .....
١٢٧	آلة العود .....
١٢٩	المغامير .....
١٣٣	بَيْرَة .....
١٣٥	مصارعة ثيران .....
١٣٧	طفولة دون جوان .....
١٣٨	إصطفاء دون جوان .....
١٤٠	القديس جرجس .....
١٤٢	سيدة على شُرقة .....
١٤٣	لقاء في ممَر أشجار الكستناء .....
١٤٥	الشقيقتان .....
١٤٦	تمرين على البيانو .....
١٤٧	العاشقة .....
١٤٩	داخل الوردة .....
١٥١	صورة شخصية لسيدة من الثمانينيات .....
١٥٣	سيدة أمام مراتها .....
١٥٥	العجوز .....
١٥٧	السُرير .....
١٥٩	الغريب .....
١٦١	الوصول .....
١٦٣	المزولة .....

١٦٥	.....	زهرة الخشخاش
١٦٦	.....	البُشروشَات الوردية
١٦٨	.....	عباد الشمس الفارسي
١٧٠	.....	تنويع
١٧١	.....	الفسطاط
١٧٣	.....	الاختطاف
١٧٥	.....	أرطنبية وردية
١٧٧	.....	الشُعارات
١٧٩	.....	العازب
١٨١	.....	المتوحد
١٨٢	.....	القاريء
١٨٤	.....	بستان التفاح
١٨٦	.....	رسالة محمد
١٨٨	.....	الجيل
١٩٠	.....	الطابة
١٩٢	.....	الصغير
١٩٣	.....	الكلب
١٩٤	.....	الجعل الحجري
١٩٥	.....	بوذا في هالته
١٩٧	.....	جناز
١٩٩	.....	١ - جناز لصديقة رسامة
٢١٤	.....	٢ - جناز للكونت فولف فون كلاكرؤيت

٢٢٣	..... حياة مريم
٢٢٥	..... ولادة مريم
٢٢٦	..... تقديم مريم للهيكل
٢٢٩	..... البشارة
٢٣١	..... زيارة مريم لآليصابات
٢٣٣	..... ربية يوسف
٢٣٥	..... الرعاة يتلقون البشارة
٢٣٧	..... ولادة المسيح
٢٣٩	..... الاستراحة في الهرب إلى مصر
٢٤١	..... عرس قانا
٢٤٣	..... قبل الآلام
٢٤٥	..... المتحبة
٢٤٦	..... مريم نستعيد السكينة قرب القائم من بين الأموات
٢٤٨	..... في موت مريم (ثلاث قصائد)
٢٥٥	..... خمسة أناشيد
٢٦٧	..... مراثي دوينو
٢٦٩	..... الميرثية الأولى
٢٧٥	..... الميرثية الثانية
٢٨٠	..... الميرثية الثالثة
٢٨٥	..... الميرثية الرابعة
٢٩٠	..... الميرثية الخامسة
٢٩٨	..... الميرثية السادسة

٣٠٢	.....	المرثية السابعة
٣٠٨	.....	المرثية الثامنة
٣١٤	.....	المرثية التاسعة
٣٢٠	.....	المرثية العاشرة
٣٢٩	.....	سونيتات إلى أورفيوس
٣٣١	.....	القسم الأول
٣٣١	.....	السونية الأولى
٣٣٢	.....	السونية الثانية
٣٣٣	.....	السونية الثالثة
٣٣٤	.....	السونية الرابعة
٣٣٥	.....	السونية الخامسة
٣٣٦	.....	السونية السادسة
٣٣٧	.....	السونية السابعة
٣٣٩	.....	السونية الثامنة
٣٤٠	.....	السونية التاسعة
٣٤١	.....	السونية العاشرة
٣٤٢	.....	السونية الحادية عشرة
٣٤٣	.....	السونية الثانية عشرة
٣٤٤	.....	السونية الثالثة عشرة
٣٤٥	.....	السونية الرابعة عشرة
٣٤٦	.....	السونية الخامسة عشرة
٣٤٧	.....	السونية السادسة عشرة
٣٤٨	.....	السونية السابعة عشرة

٣٤٩	..... السّونيتة الثامنة عشرة
٣٥٠	..... السّونيتة التاسعة عشرة
٣٥١	..... السّونيتة العشرون
٣٥٢	..... السّونيتة الحادية والعشرون
٣٥٣	..... السّونيتة الثانية والعشرون
٣٥٤	..... السّونيتة الثالثة والعشرون
٣٥٥	..... السّونيتة الرابعة والعشرون
٣٥٦	..... السّونيتة الخامسة والعشرون
٣٥٧	..... السّونيتة السادسة والعشرون

٣٥٩	..... القسم الثاني
٣٥٩	..... السّونيتة الأولى
٣٦٠	..... السّونيتة الثانية
٣٦١	..... السّونيتة الثالثة
٣٦٢	..... السّونيتة الرابعة
٣٦٤	..... السّونيتة الخامسة
٣٦٥	..... السّونيتة السادسة
٣٦٦	..... السّونيتة السابعة
٣٦٧	..... السّونيتة الثامنة
٣٦٨	..... السّونيتة التاسعة
٣٦٩	..... السّونيتة العاشرة
٣٧٠	..... السّونيتة الحادية عشرة
٣٧١	..... السّونيتة الثانية عشرة
٣٧٢	..... السّونيتة الثالثة عشرة

٣٧٣	..... السّونيتة الرّابعة عشرة
٣٧٤	..... السّونيتة الخامسة عشرة
٣٧٥	..... السّونيتة السّادسة عشرة
٣٧٦	..... السّونيتة السّابعة عشرة
٣٧٧	..... السّونيتة الثّامنة عشرة
٣٧٨	..... السّونيتة التّاسعة عشرة
٣٧٩	..... السّونيتة العشرون
٣٨٠	..... السّونيتة الحادية والعشرون
٣٨١	..... السّونيتة الثّانية والعشرون
٣٨٢	..... السّونيتة الثّالثة والعشرون
٣٨٣	..... السّونيتة الرّابعة والعشرون
٣٨٤	..... السّونيتة الخامسة والعشرون
٣٨٥	..... السّونيتة السّادسة والعشرون
٣٨٦	..... السّونيتة السّابعة والعشرون
٣٨٧	..... السّونيتة الثّامنة والعشرون
٣٨٨	..... السّونيتة التّاسعة والعشرون
٣٨٩	..... حَواشٍ وضَعها ريلكه لـ «سونيتات إلى أورفيوس»

## لمحة عن المؤلف

وُلِدَ راينر ماريا ريلكه في ٤ كانون الأوّل/ ديسمبر ١٨٧٥ في مدينة براغ، في عائلة ناطقة بالألمانيّة، يوم كانت المدينة تابعة للإمبراطورية النمساويّة-المجرّيّة. عاش مترحلاً وكتب أشعاراً وقصصاً ومسرحيّات وتأمّلات في الفنّ التشكيليّ ورواية تُعدّ من أهمّ روايات القرن العشرين عنوانها «دفاتر مالت لوريدس بريغه» (١٩١٠) وآلاف الرّسائل التي جُمعت بعد وفاته في مجلّدات عديدة. على أنّ ما ضمّن له مكانته الرّفيعة في الأدب المكتوب بالألمانيّة وفي مجملّ الأدب الإنسانيّ إنّما يتمثّل في إبداعه الشعريّ الذي تدرّج من أشعار شبابه المفرطة في الرّومنتيقيّة إلى مجموعات مشهود لها بالتجديد يقف على رأسها «كتاب الساعات» (١٩٠٥) و«كتاب الصّور» (١٩٠٢-١٩٠٦) و«قصائد جديدة» (١٩٠٧) و«قصائد جديدة - القسم الثاني» (١٩٠٨)، وصولاً إلى مجموعتيّ الأخيرتين «مراثي دوينو» (١٩٢٢) و«سونيّات إلى أورفيوس» (١٩٢٢) اللّتين تحتلّان مكانة متقدّمة في الشعر العالميّ الحديث. أمضى ريلكه سنّيه الأخيرة في منطقة «الفاليه» في سويسرا، وهناك توفيّ في ٢٩ كانون الأوّل/ ديسمبر ١٩٢٦ إثر إصابته بسرطان الدم.



## لمحة عن المترجم

وُلِدَ كاظم جهاد في جنوب العراق في ١٩٥٥ وهاجرَ في ١٩٧٦ إلى باريس حيث يعمل في التعليم الجامعيّ منذ سنوات. أمضى في ١٩٨٠-١٩٨١ عاماً كاملاً في برلين (الغربيّة سابقاً) حيث شرع بتعلّم اللّغة الألمانيّة وواصل تعلّمها بباريس. وأمضى في ١٩٨٥-١٩٨٦ ما يزيد على سنة في مدريد حيث تعلّم اللّغة الإسبانيّة وواصل بباريس العمل عليها والترجمة عنها. نشرَ بالعربيّة دراسات نقدية ومجموعات شعريّة منها «معمار البراءة» («منشورات الجمل»، ٢٠٠٦)، وترجمَ إليها نصوص العديد من الشعراء والكتّاب والفلاسفة الأوروبيّين. وضع بالفرنسيّة (بتوقيع كاظم جهاد حسن) دراسات عديدة في الأدب العربيّ القديم والحديث أحدثها عهداً «حصّة الغريب - دراسة في ترجمة الشّعر عند العرب»، تصدر ترجمتها العربيّة قريباً في «منشورات الجمل».

## هذا الكتاب

لم يكن راينر ماريا ريلكه متكيفاً وحقبتنا. ولم يفعل هذا الشاعر الغنائي الكبير سوى أن قاد الشعر الألماني إلى الكمال لأول مرة في تاريخه. لم يكن إحدى ذرى عصرنا هذا، بل واحداً من تلك الأعالى التي يسير عليها مصير الفكر الإنساني من عصر إلى عصر. إنه ينتمى إلى السيرة الطويلة الأمد للتراث الألماني لا إلى راهنه... ولا يحتاج المعنى [في أبيات ريلكه]، حتى ينمو، إلى الاحتماء بجدار أية أيديولوجية، ولا أية نزعة إنسانية، ولا أي نظام فكري، بل هو ينبثق بلا دعامة، من أية جهة كانت، معلقاً هكذا، ومعهوداً به دوماً، وبمنتهى التحرر، إلى حركة الفكر.

الروائي التمسائي روبرت موزيل Robert Musil، ١٩٢٧

ISBN 978-3-89930-337-7



9 783899 303377



المعارف العامة  
الفلسفة وعلم النفس  
الديانات  
العلوم الاجتماعية  
اللغات  
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية  
الفنون والألعاب الرياضية  
الأدب  
التاريخ والجغرافيا وكتب المبرة